

PT
1
N48
v.4



8227

NEW GERMAN REVIEW

A JOURNAL OF GERMANIC STUDIES



VOL. 4/1988

NEW GERMAN REVIEW

A JOURNAL OF GERMANIC STUDIES

VOL. 4/1988

EDITORIAL BOARD

Robert von Dassanowsky-Harris
Wolfgang Döring
Kate Foley-Beining
Christa Johnson
Sybille Peniche
Silvia Rode
Katharina von Hammerstein

ADVISORY BOARD

Ehrhard Bahr, Franz Bäuml, T. Craig Christy, Janet Hadda, Robert Kirsner, Jutta Landa, Hannelore Mundt, Wolfgang Nehring, Hans Wagener, Donald Ward

New German Review, edited by graduate students at the University of California, Los Angeles, is published annually in connection with the Department of Germanic Languages at UCLA and is funded by the Graduate Students Association of UCLA.

Subscription rates are \$5.00 for individuals, \$8.00 for institutions. Please make checks payable to U.C. Regents.

Manuscripts should be prepared in accordance with the 1984 *MLA Handbook* (parenthetical documentation) and should not exceed 20 typed pages including documentation. Please address inquiries regarding orders, subscriptions, and submissions to:

New German Review
Department of Germanic Languages
302 Royce Hall
UCLA
Los Angeles, California 90024

Cover Design: Laurel Cohen-Pfister

ISSN 0889-0145

Copyright © 1988 by the Regents of the University of California. All rights reserved.

V. 1
N48
V. 4

CONTENTS

EDITORIAL NOTE	iv
Bürgerlich oder nicht bürgerlich? Ist das hier wirklich die Frage? Zu Johann Thomas' <i>Damon und Lisille</i> (1663) THOMAS KNIESCHE	1
From Color Symbolism to Proto-Expressionism: Towards a New Stylistic Synthesis in Max Dauthendey's Jugendstil Drama <i>Glück</i> ROBERT VON DASSANOWSKY-HARRIS	14
G. E. Lessings Lustspiel <i>Der junge Gelehrte</i> : Eine typologische Betrachtung auf dem Hintergrund der Komödientheorie Northrop Fries WOLFGANG DÖRING	27
Interview mit Martin Walser MIKE OLSON	41
Contributors	56

EDITORIAL NOTE

New German Review: A Journal of Germanic Studies, is proud to announce that as of the 1987 issue, our journal is now indexed in the journal *Germanistik* and in the *MLA Bibliography*. In addition to this outstanding recognition, an article published in our journal was a recipient of the UCLA James Phillips Best Article Award for the third consecutive year. The award was granted to Katharina von Hammerstein for her article, "Warum nicht Christian T.? Christa Wolf zur Frauenfrage, untersucht an einem frühen Beispiel: *Nachdenken über Christa T.*." This award is given to five authors each year from a variety of different fields of study and is an honor for both the author and the journal.

This year the *New German Review* has replaced its former board of individual editorial assignments with a unified editorial committee. This restructuring has benefited our manuscript evaluation process and our ability to deal with our growing readership. We would like to announce that we will be accepting reviews and papers on a continuous, year-round basis. Submissions received after the announced deadline will automatically be considered for the following issue.

As before, the editorial board continues to be impressed by the excellence and wide variety of the submissions that were received. We would like to express our thanks to Martin Walser, who granted us an exclusive interview during his lecture tour of 1987, to Colin Hall for his *Adlerauge*, and to the UCLA Graduate Student Association for its continued support.

The Editorial Board

BÜRGERLICH ODER NICHT BÜRGERLICH: IST DAS HIER WIRKLICH DIE FRAGE? ZU JOHANN THOMAS' *DAMON UND LISILLE* (1663)

Thomas Kniesche

Innerhalb der Entwicklung des deutschen Romans nimmt der Schäferroman des 17. Jahrhunderts eine wichtige Stellung ein. Zum ersten Mal gelingt es deutschsprachigen Autoren, sich von dem übermächtigen Einfluß der europäischen zeitgenössischen Romanproduktion abzulösen und eine eigene muttersprachliche Gattungstradition zu begründen (Meid 67-70). Heinrich Meyer faßte diese Texte unter dem Begriff "Individualschäferereien" zusammen. Im Unterschied zu den "hohen" Schäferromanen etwa eines d'Urfé oder Montemayor stellen sie Liebe nicht als Haupt- und Staatsaktion mit mannigfaltigen Verwicklungen und ineinander verschlungenen Schicksalen mehrerer Liebespaare dar, sondern erzählen die Geschichte eines einzelnen Paares.

Bereits in der sozialgeschichtlich orientierten Forschung der 20er und 30er Jahre sahen Meyer, Alewyn und Hirsch die Besonderheit dieser Romane darin, daß sie bürgerliche Elemente in die Gattung Roman einführten. Bislang beherrschten Variationen des höfisch-historischen Romans nach französischem und spanischem Vorbild in der Nachfolge der antiken *Aithiopika* Heliodors das Genre (Spellerberg 311-12).

Unter etwas differenzierteren Gesichtspunkten hat die neuere Forschung herausgearbeitet, worin die bürgerlichen Elemente des Schäferroman bestehen. Rötzer stellt erste Anklänge an Erlebnisdichtung fest, deren Kennzeichen der Bürgerlichkeit die realistische Darstellung einer Atmosphäre der Privatheit ist (56). Vorsichtiger verfährt Voßkamp,

der zwar einen Dualismus von höfisch und bürgerlich vermeidet, aber auch zu dem Ergebnis kommt, daß "das in den Landadel hineinprojizierte Bild des sich artikulierenden—bzw. des darin noch begrenzten—Subjekts einem bürgerlichen Selbstreflexionsbedürfnis entspricht" und damit den Schäferroman für das Bürgertum vereinnahmt (Voßkamp, "Landadel" 110).

Gerade die Diskussion über *Damon und Lisille* hat gezeigt, daß eine allzu schnelle Einordnung unter Kategorien wie "höfisch" und "bürgerlich" fragwürdig ist. Herbert Jaumann stellte in einer gattungsgeschichtlich orientierten Untersuchung die These auf, daß der Roman "inmitten der Repräsentationswelt des Höfischen *Spielraum* schaffen, freihalten kann für eine Artikulation von 'Selbst-Erfahrung' und Authentizität des Persönlichen, die traditionell nicht zum Bedeutungspotential der Gattung gehört . . ." (Jaumann 52). Er kommt zu dem Ergebnis, daß die einseitige Bezeichnung von *Damon und Lisille* als "bürgerlich" falsch ist, und eher das Gegenteil zutrifft: der Schäferroman wird zur Sozialisationsinstanz höfisch-adliger Lebensformen (49).

Dieter Breuer hat auf die Fragwürdigkeit der Anwendung sozialgeschichtlicher Begriffe des 19. Jahrhunderts wie "Bürger," "bürgerlich" oder "Bourgeoisie" für die Literatur des 17. Jahrhunderts hingewiesen ("Bürgerliche Literatur" 212-15). Für ihn hat *Damon und Lisille* folgerichtig einen anderen Stellenwert. Der Roman "konfrontiert seine Leser nicht mit einer 'bürgerlichen Utopie,' sondern vermittelt Richtwerte für einen mit den Amtsgeschäften zu vereinbarenden Privatbereich des Staatsdieners" (219). Die Situation wird noch komplexer, wenn man sich die Quintessenz der Forschungen Harald Steinhagens vergegenwärtigt. Danach ist barocke Literatur wesentlich geprägt von bürgerlicher Ideologie, die sich im Zeitalter des Absolutismus in die Kunst zurückziehen mußte, um überleben zu können. Dort lebte sie unter dem Deckmantel der von der höfisch orientierten Kultur bestimmten Gattungen versteckt weiter ("Dichtung" 25, 41; Einleitung 16-17).

Zu fragen ist also: wie ist es um die Dichotomie "bürgerlich" vs. "adlig," "höfisch" oder "nicht-bürgerlich" bestellt in einem der erfolgreichsten Originalromane des deutschen Barock? Dazu müßte zuerst geklärt werden, was in Beziehung auf diesen Roman und seine Zeit das Attribut "bürgerlich" eigentlich bedeutet. Am Ende stellt sich vielleicht heraus, daß es gar nicht so sehr um jene scheinbar einfache Alternative geht und daß das Potential des Textes durch solche Einengung des Blickwinkels unnötigerweise eingeschränkt wird. Die folgenden Beobachtungen und Überlegungen stellen sich die Aufgabe, vor dem Hin-

tergrund der beginnenden Entwicklung des literarisch interessierten Bürgertums, und das heißt der bürgerlichen Gelehrtenrepublik im 17. Jahrhundert, den Roman hinsichtlich seiner Stellung im Spannungsfeld von bürgerlicher Ideologie und sozialgeschichtlichem Prozeß zu befragen. Im Vordergrund der Betrachtungen wird das soziale Umfeld der Figuren, die Erscheinungsweise feudaler und bürgerlicher Elemente sowie die Gestaltung von Liebe und Ehe stehen.

Bezeichnet man einen Text aus dem 17. Jahrhundert als Ausdruck bürgerlicher Ideologie, dann ist zuvor eine Verständigung über die benutzte Terminologie notwendig. Im 17. Jahrhundert macht der Begriff "Bürger" einen einschneidenden Bedeutungswandel durch, wie Manfred Riedel gezeigt hat (676-83). Mit dem Aufkommen des Absolutismus und der Staatstheorie der Unterordnung unter einen souveränen Herrscher (*summa potestas imperii*) gingen fast sämtliche Herrschaftsbefugnisse eines Territoriums an den absoluten Monarchen über. Sowohl adlige Grundbesitzer als auch die ihr Gemeinwesen weitgehend selbst verwaltenden Stadt-Bürger waren betroffen. Aus dem Bürger wurde ein Untertan, der aller seiner politischen Selbständigkeit verlustig ging. Das hatte weitreichende Konsequenzen, nicht nur auf politischer Ebene, sondern auch im Seelenhaushalt der Betroffenen und in sozialgeschichtlicher Hinsicht (vgl. Koselleck). Eine dieser Konsequenzen war die sich ergebende Affinität von Bürgern und Landadligen, die als Gruppen beide politisch entmachtet und von den Territorialherren für ihre Zwecke funktionalisiert wurden. Der Adel wurde an den Hof gezogen und zum Aufbau einer repräsentativen höfischen Kultur benutzt, oder in das Militär eingegliedert, das als stehendes Heer neu strukturiert wird. Das Bürgertum sah sich verstärkt auf den ökonomischen Bereich verwiesen (Kaufleute, Bankiers) oder trat als Beamtentum in den Dienst des Landesherrn (Juristen, Universitätsprofessoren, usw.). Im Zeichen der "Sozialdisziplinierung" (Braungart 228-31) kam es bei beiden Gruppen zu einer Frontstellung gegen die höfische Kultur und deren Liebesideal der *préciosité*, die sich auf dem Gebiet des Romans in der Abwendung vom hohen oder höfisch-historischen Genre auswirkte.

Den Bürgern blieb nichts anderes übrig, als sich dem Absolutismus unterzuordnen und als "Gelehrtenrepublik" zu überdauern. Es ist nun nicht verwunderlich, daß sie sich von den restlichen Untertanen abgegrenzt wissen wollten. Von daher ist auch die Begriffsverwirrung verständlich, die bis heute herrscht, ihren Ursprung hier hat, und die freilich im Laufe des 18. und erst recht des 19. Jahrhunderts dann noch zunahm.

Die Handlung von *Damon und Lisille* setzt damit ein, daß der Bürger

Damon "eine ansehnliche Zusammenkunfft" der Schäfer "an dem Donaustrohm" besucht, wo in "TEutschland nach außgestandenem dreyssig jährigen Kriege" die Fürsten die Wirren des Krieges überwinden und die soziale und politische Ordnung neu etablieren wollen (*Damon* 163). Die Versammlung der Schäfer ist eine Verschlüsselung des Regensburger Reichstages von 1653, womit der enge autobiographische Bezug deutlich wird, zumal Damon dort auch den Schäfer Benno und seine Tochter Lisille kennenlernt. Durch seine Rolle als Abgeordneter auf dem Reichstag vertritt Damon zunächst das traditionelle Konzept des Bürgers als *pater familias*, was durch die inhaltliche Betonung der Ehe und des familialen Alltags im Roman später exemplifiziert wird. Gleichzeitig ist er aber auch politisch Handelnder im Dienste seines Landesherrn. Damit vertritt er ein im 17. Jahrhundert neues Konzept des Bürgers (Breuer 216). Der Schäfer als bürgerlicher Gelehrter und Reichstagsabgeordneter, in der Absicht gekommen, "bey dieser trefflichen Versammlung was nützlichs zuerlernen / selbstn auch das seine nach Gelegenheit vnd vermögen mit beyzutragen" (*Damon* 163), wird jedoch unverhofft in durchaus petrarkistischer Manier von Amors Pfeil der Liebe getroffen. Er verliebt sich in Lisille, die Tochter des "alte[n] erfahrne[n] Schäffer[s] Benno . . . , die vornembste Person in vnserm Spiel" (163). Bei der folgenden Heirat handelt es sich also um eine Verbindung sozial gleichgestellter Personen, anders als im sentimental Roman, in dem die soziale oder religiöse Mesalliance gattungskonstituierendes Merkmal ist (Hoffmeister, *The European Novel* 307). Die anderen Figuren des Romans bleiben blaß und werden nur indirekt als Angehörige der gleichen sozialen Gruppe wie Damon und Lisille gekennzeichnet, eine Folge der Konzentration des Individualromans auf ein einziges Paar.

Besonderes Gewicht hat im Roman der Ruf und die persönliche Integrität des Einzelnen in der Sozialgemeinschaft. Es handelt sich jedoch nicht um die Ehre als feudales Konzept, sondern um eine durchaus intime Reputation, die schon Anfänge des Gefühlskults des 18. Jahrhunderts aufweist.

Führt Fama mein Gerücht
nicht mit zu Krahme;
So mangelt mir doch nicht
ein guter Nahme (*Damon* 198)

singt Damon. Mit der Betonung der Sozialgemeinschaft wird zusätzlich auf die Bedeutung des "guten Rufs" des Mitgliedes der Gelehrtenrepublik für seine Verwendbarkeit als Staatsdiener verwiesen. Der gute Ruf

kontrastiert mit der Göttin "Fama," die eine Allegorie für den Klatsch der Gesellschaft, "das gemeine Geschrey" (166) ist, das bereits Damons Liebe für Lisille beinahe gefährdet. Fama, die Personifizierung des Gerüchts, begleitet von Beginn an die Liebesgeschichte von Damon und Lisille. Schon bevor Damon die Bekanntschaft von Lisille macht, weiß "ein Geschwätz etlicher müssigen Leuthe" die beiden als Paar (164).

Als sie dann schließlich verheiratet sind und Lisille nach einer Reise in der neuen Umgebung zum Gegenstand mißgünstigen Geredes wird, zeigt sie sich sehr getroffen (209-10). Genau wie Damon zuvor legt auch sie großen Wert auf Achtung in der Gesellschaft um ihrer Tugend willen. Umso schlimmer ist es deshalb, wenn die auf moralischen Qualitäten basierende Reputation nicht anerkannt wird. Das führt sofort zur Abqualifikation der anderen aus dem "gemeinen Hauffen" durch Damon: "Laß dir nur genug seyn/ daß du geliebet vnd gelobet wirst von denen die selber lobens und liebens werth seyn" (210).

Der soziale Defekt läßt sich noch beheben, sofern er nur aus einer anonymen Masse entspringt, die durch das Kriterium der Moral abgewertet werden kann. Voraussetzung dazu ist allerdings, daß gesellschaftliche Anerkennung nicht allgemein, sondern nur im Kreis der Gleichgesinnten gesucht wird, was die auf Repräsentativität beruhende gesellschaftliche Achtung des Feudalen von der intimen des Bürgers unterscheidet.

"Ein grösserer Sturm" zieht jedoch auf, wenn ein Mitglied der tugendhaften Gruppe selbst an der Integrität der eigenen Person zu zweifeln beginnt (211). Konnte vorher Damon Lisille noch leicht trösten, so ist er jetzt selber betroffen, als der alte Menelaus, vormals ein Wohltäter von Lisille, sich von ihr abwendet und sie der Undankbarkeit bezichtigt (213). Hier wird die intime Gefühlskultur des Freundeskreises der moralisch integren Personen durch unkontrollierbare Gerüchte im engeren Sozialverband der Stadt in Frage gestellt. Aber anders als bei der amorphen Masse der moralisch Minderwertigen, die ignoriert werden kann, ist hier eine Lösung notwendig und zwar durch beständiges Verhalten und die Bewährung von Frömmigkeit, gutem Gewissen, Treue und Lisilles "redliches Hertze" (213), was auch bald zum Erfolg führt.

Die Betonung der Sozialgemeinschaft hat jedoch noch eine über den Umkreis des Privat-Intimen und des Öffentlichen hinaus reichende Bedeutung. Damon zeigt sich sehr traurig über einen Rechtsstreit mit einem Nachbarn (228). Er wird so betrübt, daß er sogar aufhört zu singen und zu dichten. In der Heftigkeit und Stärke der Beeinträchtigung seines Seelenhaushalts zeigt sich, wie wichtig die soziale Gemeinschaft

ist und wie stark Erschütterungen in ihr sich in der Psyche des Einzelnen auswirken: "Menschen die seind es/ die quälen mein Leben/ Wann mich die Neyder wie Wellen vmbgeben" (229). Die Metapher vom Einzelnen, der wie ein Schiff im Meer der anderen—der Gesellschaft—treibt, verweist auf den weiteren Horizont. Thematisiert wird hier natürlich nichts anderes als der Sozialvertrag, der die Grundlage des Absolutismus ist und der es ermöglichte, die religiösen Bürgerkriege zu beenden (Koselleck 14). Wenn Damon sagt, daß der Friede "doch mit keinem Gelde zubezahlen" sei (*Damon* 229), dann meint er damit auch den Frieden unter Nachbarn und Völkern und ruft den Anfang des Romans in Erinnerung, der "die von dem vnseligen Kriege noch überbliebene Mißbräuch vnd Mängel" noch beklagte (163). Läßt sich so im Schäferroman "ein größeres soziales Interesse" feststellen (Hoffmeister, "Antipetrarkismus" 140f.), so hat das nicht nur mit realistischer Darstellung zu tun, sondern auch mit einem Bezug auf die konkrete historische und politische Situation der Zeit.

Der Roman vereinigt sowohl Hinweise auf die feudale als auch auf die bürgerliche Lebenssphäre. Indem Damon das kleine Hündchen Lisilles mit den Worten "Du hast die dapffere That gethan" lobt (*Damon* 234), weil es einen Hasen gefangen hat, der ein Bein gebrochen hatte, ironisiert er die Jagd als typische Form feudaler Geselligkeit. Die Adelskritik geht jedoch noch weiter: Damon ist der Aufenthalt bei einem Landadligen "zu wider" (231), nicht nur, weil er von seiner Lisille auf einige Tage getrennt ist, sondern auch, weil die adlige Sphäre ihm wie eine Gefangenschaft vorkommt (232). Der Gegensatz adlig-bürgerlich wird betont, indem Damon der Enge des Adelssitzes die Fröhlichkeit bei Lisille "auff der Weyde" entgegenhält (232). Die Konvention, die spezifische Verhaltensnormierung des Adels, wird auch hier verdammt. Der Müßiggang als spezifisch feudale Lebensform entspricht nicht dem Arbeitsethos des Bürgers und wird als Bestandteil adligen Lebens kritisiert und in Verbindung gebracht mit dem *carpe diem*-Prinzip, das sich in der Adelswelt nicht leben läßt. Sogar Malerei und Poesie bieten keine Ablenkung mehr, da sie selbst korrumpiert sind, ein Hinweis auf die höfische Auftragsdichtung: "O Kunst/ wie wirstu hier zu nichte" (232). Für die Poesie wird die Freiheit der Kunst reserviert: "Poeten vnd Mahler dörrffen dichten was sie wollen" (195), womit auch eine Kritik an der Regelpoetik impliziert wird.

Wichtiger noch als die direkte Kritik am Adel ist die Abgrenzung mittels der Aufstellung eines Tugendkatalogs. Die Etablierung eines Tugendideals kann geradezu als gattungskonstitutiv für eine bestimmte

Sorte von Schäferromanen betrachtet werden (Voßkamp, "Landadel" 108). Solch ein Tugendideal durchzieht leitmotivisch den ganzen Roman, wie schon am Beispiel von "Fama" und der identitätsstiftenden Rolle der Moral gezeigt wurde. Am deutlichsten entwickelt wird der zugrundeliegende Tugendkatalog in einem längeren Lied, daß Damon in der Art der Schäfer "auff das Lob jhrer Schäferinnen" (Damon 192) singt, und das den Titel "Der Lisillen Sitten" trägt (192-95). Nach einer Eingangsstrophe, die die individuelle, nicht-typenhafte Liebe preist, entfaltet sich die antithetische Struktur des Gedichtes. Einer Untugend, verkörpert von einer Gegenfigur, wird die tugendhafte Lisille entgegengehalten. Hoffart steht gegen Demut, Flüchtigkeit und Unbeständigkeit gegen Sittsamkeit und Treue, Faulheit gegen Fleiß, Lügenhaftigkeit und Untreue gegen Redlichkeit und Ehrlichkeit, Klatschsucht gegen Verschwiegenheit und Wahrheitsliebe, Bösartigkeit und Eifersucht gegen Geselligkeit, Gottlosigkeit gegen Frömmigkeit. Die moralische Qualität als höchster Wert wird nochmals in der letzten Strophe herausgehoben. Diese Darstellung der Untugenden ist Kritik an den Normen der höfischen Welt, die in der nachfolgenden Diskussion um den Wert von Ehre und Reichtum noch verstärkt wird. Damon lehnt Ruhm und Ehre wiederum in einem Lied über seinen eigenen Lernprozeß ebenso ab wie die Macht als Verfügungsgewalt über ein Territorium (197-98). Am Beginn dieses Liedes steht ein Hinweis auf die Flüchtigkeit der Welt (196), die dem Adel den Bereich des Scheins und der eigenen Gruppe den des Seins zuweist. Die Überhöhung von Tugend und Gewissen sowie die Beschränkung auf den privaten Bereich korrespondiert mit der politischen Entmachtung des Bürgertums und des Adels. Erfüllung wird nur in der Privatheit gefunden, die allein noch als Zweisamkeit und spielerische Geselligkeit (197-98) das Gegengewicht zur verbreiteten Melancholie unter den Bürgern ist. Trotzdem ist die Resignation und Beschränkung auf den Bereich des privaten Glückes eine Strategie, die sowohl für das Bürgertum wie für den Adel unter dem Absolutismus attraktiv ist. Die Feststellung allein, daß in einem Text Privatheit und Geselligkeit hervorgehoben werden, ist noch kein Beweis für das Vorherrschen bürgerlicher Ideologie (Breuer 218-19). Beides existiert auch im höfischen Leben. Wie Privatheit und Geselligkeit allerdings ausgefüllt werden, darin liegt das unterscheidende Kriterium. Werden diese Bereiche bestimmt durch seelische Verbundenheit der Beteiligten untereinander und gefüllt nicht nur mit spielerischen Aktivitäten, sondern auch mit Vorformen eines zuerst kunstkritischen und dann politischen Räsonnements (Habermas 193), dann handelt es sich nicht mehr um der

feudalen Sphäre angehörige Phänomene. Dennoch bleibt nicht zu übersehen, daß der Roman im sozialen Umfeld der bürgerlichen Gelehrten und des Landadels spielt, wie Damons Beruf einerseits und der Besuch bei einem Wasserschloß-Besitzer andererseits zeigen.

Eine "repräsentative Öffentlichkeit," grundlegendes Merkmal der feudalen Welt (Habermas 19), kommt im Roman zwar vor, wird aber durch die Erzählweise relativiert, die den Eindruck des Repräsentativen zurücknimmt. Statt das Hochzeitsfest ausführlich zu beschreiben, will der Erzähler die Festlichkeit "lieber mit stillschweigen überstreichen/ als etwa mit vielen Worten dennoch den wenigsten Theil der Herrlichkeit dieses Fests berühren" (*Damon* 179). Der Tod von Lisilles Schwester wird zum Anlaß für den Rückzug auf das Selbst genommen. Nicht Zurschaustellung der Trauer, sondern das authentische, innerliche Gefühl kommt zum Ausdruck (224). Der gesamte Erzählrahmen enthält diesen Grundzug des Unrepräsentativen, Privaten (Voßkamp, "Le Roman" 263). Bereits im Vorwort zur Ausgabe von 1665 vermerkt der Verfasser: "So ist dieser Druck vor niemand anders/ als vor gute Freunde. . ." (Singer 132). Der Schluß des Romans bestätigt das, denn Damon ermahnt den fiktiven Erzähler, der zu dem Kreis der intimen Freunde gehört, den der Text durch seine Erzählform erzeugt, die Liebesgeschichte nicht öffentlich zu machen (*Damon* 238). Die Intention des Erzählers, ein Vorbild für die Ehe zu schaffen, "einer keuschen Lieb . . . vnd ein Muster derselben" (238), ist jedoch größer als die Mahnung, die Öffentlichkeit zu scheuen, zumal er bei einem Publikum, das nur aus seelisch Verwandten besteht, mit Interesse und freundlicher Aufnahme rechnen kann (184). Die Scheu vor der Öffentlichkeit und die Ablehnung des Repräsentativen sind Kennzeichen, daß der Autor das Schwergewicht der Darstellung auf die bürgerliche Sphäre legt, obwohl die Adelssphäre integriert ist.

Zu Beginn stellt sich die Liebesgeschichte von Damon und Lisille wie eine Ausfüllung des petrarkistischen Musters dar. Damon steht wie vom Blitz getroffen, als er Lisille zum ersten Mal sieht. Er vergißt alles andere, auch seine wichtigen Staatsgeschäfte, und denkt nur daran, wie er der Geliebten näherkommen kann. Auch das vernichtende Erlebnis der Eifersucht bleibt ihm nicht erspart, als er Lisille zufällig mit ihrem scheinbaren Liebhaber beobachtet. Im weiteren Verlauf wird alles aufgeboten, was zum Arsenal einer Liebes- und Leidensgeschichte nach dem petrarkistischen Vorbild gehört, von der Anrufung Amors und Cupidos über das Motiv des Preises der Schönsten bis zum Topos vom Diamanten. Alle diese Elemente werden jedoch sogleich umfunktioniert.

Der von der Liebeskrankheit befallene Liebhaber wird sofort aus seinem Traum und seinen Phantasien erlöst, da der vermeintliche Geliebte Lisilles sich als ihr Schwager entpuppt. Er ist sich darüberhinaus voll bewußt, daß unnütze Zeitverschwendung nicht am Platze ist: die Staatsgeschäfte erfordern seine ganze Aufmerksamkeit, deshalb "deuchtete jhm nicht zeit seyn sich lange zu bedencken/ oder viel federlesens zu machen" (166). Er entdeckt Lisille "wiewohl mit weitgesuchten vnd verblühten Worten," die Gebote der Höflichkeit achtend und sich die Mittel der Rhetorik zunutze machend, bei der nächsten Gelegenheit seine Liebe (167). Es dauert nicht lange, und Damon entschließt sich, "kürtzlich der Sache ein End zumachen. . ." (170). Die Hochzeit findet bald darauf statt, und nun könnte die Geschichte eigentlich zu Ende sein, wie der Erzähler in einer Anrede an den Leser bemerkt (184).

Das eigentlich Neue und Revolutionäre des Romans liegt jedoch darin, daß er die Liebe und eine harmonische Ehe als höchstes Glück wertet. Liebe gab es vorher in der Literatur nur als Staatsakt (im höfisch-historischen Roman), als niedrige Sinnlichkeit (pikarischer Roman) oder als von vornherein zum Scheitern verurteiltes Wagnis (Schäferroman). Die Liebe wird zum ersten Mal als individuelles, nicht-typenhaftes Erlebnis in psychologischer Darstellung geschildert. Die Struktur verdeutlicht bereits, daß der Petrarkismus nicht in den Vordergrund rückt, denn drei Viertel des Romans haben die Darstellung der Ehe zum Gegenstand. Vermeintlich petrarkistische Elemente erscheinen bald in anderer Gestalt und mit anderer Funktion. Cupido fällt hin und ist unschädlich gemacht, "Zucht vnd Scham" verhindern die Beschreibung des Körpers der Geliebten unterhalb des Halses (178), und der Diamant, im Petrarkismus oft Topos für das harte und durch nichts zu erweichende Herz der Angebeteten, wird zur Metapher für die unzerbrechbare Treue der Liebenden (172, 182). Petrarkistische Elemente setzt der Autor bewußt ein, allerdings in ihrer Bedeutung gewandelt im Sinne einer erfüllten und beständigen Liebe. Das macht auch eine sprachliche Neubesinnung notwendig. Die gegenseitige Harmonie, die Seelenverwandtschaft der Liebenden kann nur in gänzlich untoposhaften Wendungen wie "du mein ander Jch" (184) oder "Helffte meiner Seele" (215) zum Ausdruck gebracht werden. Erfüllte Liebe und Treue bis in den Tod erfordern eine neue Verwendungsweise authentischer Sprachmodelle und Bilder:

Jch weyde mich in deiner Liebe/
 Vnd werde deiner doch nicht satt.
 Jemehr ich mich im Lieben übe/
 Je mehr mein Hertz Begierden hat.
 O daß ich doch ein weites Meer
 Voll vnergründter Liebe weer! (185)

Die sprachliche Verbindung von erlangtem Liebesgenuß und sich verstärkender Leidenschaft ist neu. Die Schilderung der Ehe ist das eigentliche Thema des Romans. Sie wird jedoch nicht idealisiert, die Absicht des Erzählers ist eher, das Auf und Ab des Ehelebens zu schildern (184). Bevor Lisille sich auf die Ehe einläßt, äußert sie zunächst Bedenken "diesem annehmlichen Joch" gegenüber und zwingt Damon, sie argumentativ von den Vorteilen der Ehe zu überzeugen (171). Obwohl sie ihn schon liebt, dauert der "innerliche Streit zwischen der Freyheit vnd der Liebe bey jhr etliche Tage," bis sie von Damons "Beständigkeit" bezwungen wird (170). Die Beschränkung der Freiheit des Einzelnen, die "Last vnd Mühsamkeit deß Ehehlichen Lebens," kommen zur Sprache (170). Der Text vertritt keinen einseitigen Standpunkt. Lisille muß trotz ihrer Liebe von den Vorzügen der Ehe erst noch überzeugt werden. Das Räsonnieren über die Ehe wird einbezogen, was zur Qualität des Romans beiträgt. Konstituiert wird die Ehe durch das gelebte Ideal der keuschen Liebe, ein weiteres Leitmotiv des Romans. Die "recht keuschen Liebes Flammen" (182) sind die Verbindung von Sinnlichkeit und Vernunft, Leidenschaft und Mäßigung, die ruhige, gleichmäßige und doch reizvolle und beständige Liebe ermöglichen. Bereits hier wird eine Synthese versucht, die erst in Friedrich Schlegels *Lucinde* als Problem wieder aufgenommen wird.

Durch eine solche eheliche Liebe gelingt es beiden Partnern, allen Anfechtungen des Lebens entgegenzutreten und sich immer wieder gegenseitig aufzurichten. Die oben bereits erwähnte Metapher vom Einzelnen als von den Wogen der Gesellschaft umhergetriebenes Schiff wird ausgebaut durch den ehelichen "Hafen der Liebe" (229), in dem Damon Schutz und die altgewohnte Heiterkeit nach dem Rechtsstreit wiederfindet. Umgekehrt ist Damon ein Trost und eine Stütze für Lisille, als Neider ihren guten Namen in Frage stellen, und nach dem Tod ihrer Schwester und des Kindes. "Ja Damon/ antwortete die Lisille/ wann ich dich nicht hette/ so würde ich auff dieser Welt wohl wenig Trost vnnd Freude haben" bestätigt Lisille ihrem Ehemann (212). Dadurch betont sie nochmals das Gewicht der individuellen Liebe als Gegenge-

wicht und Refugium gegenüber dem öffentlichen Leben in der Gesellschaft. Als Motto könnte über dem Roman stehen:

Jch weiß fürwahr/
 Ein redlich Paar/
 Die sich zusammen lieben/
 Die kan kein ding betrüben. (212)

Hinter der zunächst rührend anmutenden Naivität solchen Idealismus steckt ein Programm. Die Entwertung der diesseitigen Welt durch die Beschwörung von "Vergänglichkeit, Unbeständigkeit, *vanitas*, *fortuna* . . ." (Steinhagen, "Dichtung" 29) in Verbindung mit der Erinnerung an das *memento mori* und dem Rat des *carpe diem* sind Vorstellungen, die fast jeden Text des Barocks durchziehen so auch den hier betrachteten Roman. Besonders in der zweiten Hälfte häufen sich diese gängigen Topoi. Bereits vor der Hochzeit bezeichnet Damon das Glück, *Fortuna*, als auf Sand und "lauter Vnbestand" gebaut (*Damon* 175). Der Refrain des Liedes "Abfertigung der Lesbien"

Wer will/ mag immer hin
 Bethören seinen Sinn!
 Jch bleibe bey meiner Schäfferin

ist dagegen Ausdruck der Beständigkeit, der *constantia* (175-77). Die von Damon unter dem Eindruck des Krieges gemachte Erfahrung der *vanitas*, der "Nicht vnd Flüchtigkeit / der Welt" (196) wird relativiert durch die beständige Liebesbeziehung. Ewig und der Zeit enthoben ist allein die Liebe, die sich über den Tod hinaus im Fortleben der Kinder manifestiert (237). Mit Hilfe von Liebe und Ehe als *constantia* des ehelichen Alltags werden die das Zeitalter beherrschenden Vorstellungen von *vanitas*, *memento mori* und *fortuna* überwunden. In diesen Rahmen gehört auch die in den Roman eingeflochtene Naturmetaphorik. Die Abfolge der Jahreszeiten ist ein Gliederungsprinzip des Textes und hat die Funktion, die Beständigkeit des "immerwehrenden Sommers" der Liebenden im Wechsel der Jahreszeiten, des Auf und Ab von Geburt und Tod, Krankheit und Gesundheit, Sorge und Freude zu signalisieren (234). Das Bild des Flusses, seit Heraklit bekannt für die Veranschaulichung des sich auf ewig Ändernden und doch Gleichbleibenden, wird auch hier herangezogen:

Wie dein Wasser hier im Rheine
 Weder mischt noch wandelt sich:
 So verbleib ich vnd die Meine
 Stet vnd vnverenderlich. (215-16)

Die Unveränderlichkeit im steten Wandel der Zeit ist das Merkmal, das die Ehe als höchstes Glück zum Gegengewicht für die als ungenügend empfundene Zeitgenossenschaft macht.

Es bleibt festzuhalten: nicht so sehr der Gegensatz von feudalen und bürgerlichen Elementen macht den Roman interessant. Der Streit in der Forschung verdeckt eher die eigentliche Relevanz des Textes. In zweifacher Weise dient das Konzept der Ehe der Abwehr zeitgenössischer Widrigkeiten. Es ist auf der Ebene des alltäglich-gesellschaftlichen Lebens ein Rückzugsraum des Privaten und eine Reproduktionsinstanz. Darüber hinaus ergänzt die Ehe die abstrakte *vanitas*-Vorstellung, deren Kompensationskraft für das Ungenügen an den politischen Zuständen der Zeit offenbar nicht mehr ausreicht. Der Roman stellt somit den Anfang einer Entwicklung dar, in der die Familie, konstituiert durch ein Liebesideal der harmonischen Ehe mit geduldigen Partnern, den Privatraum ausfüllt, in den man sich zurückzieht.

Bibliographie

- Alewyn, Richard. *Johann Beer: Studien zum Roman des 17. Jahrhunderts*. Leipzig: Mayer & Müller, 1932.
- Braungart, Georg. "Rhetorik, Poetik, Emblematis." Glaser 219-36.
- Breuer, Dieter. "Gibt es eine bürgerliche Literatur im Deutschland des 17. Jahrhunderts? Über die Grenzen eines sozialgeschichtlichen Interpretationsschemas." *Germanisch-Romanische Monatsschrift* Neue Folge 30 (1980): 211-26.
- Glaser, Hans Albert, ed. *Zwischen Gegenreformation und Frühaufklärung: Späthumanismus, Barock 1572-1740*. Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte 3. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1985.
- Habermas, Jürgen. *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. 1962. Darmstadt: Luchterhand, 1979.
- Hirsch, Arnold. *Bürgertum und Barock im deutschen Roman: Zur Entstehungsgeschichte des bürgerlichen Weltbildes*. 1934. Köln: Böhlau, 1979.
- Hoffmeister, Gerhart. "Antipetrarkismus im deutschen Schäferroman des 17. Jahrhunderts." *DAPHNIS* 1 (1972): 128-41.
- . "The European Novel in Seventeenth-Century Germany: A Decade of Research: 1970-1980." *German Baroque Literature: The European Perspective*. Ed. G. Hoffmeister. New York: Ungar, 1983. 295-315.
- Jaumann, Herbert. "Bürgerlicher Alltag im barocken Schäferroman? Gattungsgeschichtliche Thesen zu *Damon und Lisille*." *Schäferdichtung: Referate der 5. Arbeitsgruppe beim 2. Jahrestreffen des intern. Arbeitskr. für deutsche Barockliteratur vom 28. bis 31. August 1976 in Wolfenbüttel*. Ed. Wilhelm Vosskamp. Hamburg: Hauswedell, 1977. 39-58.

- Kaczerowsky, Klaus, ed. *Schäferromane des Barock*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1970.
- Koselleck, Reinhart. *Kritik und Krise: Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*. 1959. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1979.
- Meid, Volker. *Der deutsche Barockroman*. Stuttgart: Metzler, 1974.
- Meyer, Heinrich. *Der deutsche Schäferroman des 17. Jahrhunderts*. Diss. Freiburg i. Br., 1972. Dorpat: Mattiesen, 1928.
- Riedel, Manfred. "Bürger, Staatsbürger, Bürgertum." *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Vol. 1. Ed. Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck. Stuttgart: Klett-Cotta, 1972. Vol. 1.
- Rötzer, Hans Gerd. *Der Roman des Barock. Kommentar zu einer Epoche*. München: Winkler, 1972.
- Rusterholz, Peter. "Schäferdichtung—Lob des Landlebens." Glaser 356-66.
- Singer, Herbert und Horst Gronemeyer, eds. *Damon und Lisille. 1663 und 1665*. Hamburg: Maximilian-Gesellschaft, 1966.
- Spellerberg, Gerhard. "Höfischer Roman." Glaser 310-37.
- Steinhagen, Harald. "Dichtung, Poetik und Geschichte im 17. Jahrhundert. Versuch über die objektiven Bedingungen der Barockliteratur." *Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk*. Ed. Harold Steinhagen und Benno von Wiese. Berlin: Schmidt, 1984. 9-48.
- . Einleitung. Glaser 9-17.
- Thomas, Johann. *Damon und Lisille*. Kaczerowsky 161-240.
- Voßkamp, Wilhelm. "Landadel und Bürgertum im deutschen Schäferroman des 17. Jahrhunderts." *Stadt-Schule-Universität-Buchwesen und die dt. Literatur im 17. Jh. Vorlagen und Diskussionen eines Barocksymposiums der Dt. Forschungsgem. 1974 in Wolfenbüttel*. Ed. Albrecht Schöne. München: Beck, 1976. 99-110.
- . "Le roman pastoral allemand en tant que *Privat-Werck*. Formes et fonctions de la vie privée dans les romans: *Die Vier Tage Einer Newen und Lustigen Schäfferey* et *Damon und Lisille*." Trans. Günther Berger. *Le genre pastoral en Europe du XV^e au XVII^e siècle. Actes du colloque international tenu à Saint-Etienne du 28 septembre au 1er octobre 1978*. Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne, 1980. 257-67.
- . "Der deutsche Schäferroman des 17. Jahrhunderts." *Handbuch des deutschen Romans*. Ed. Helmut Koopmann. Düsseldorf: Bagel, 1983. 105-16.

FROM COLOR-SYMBOLISM TO PROTO-EXPRESSIONISM: TOWARDS A NEW STYLISTIC SYNTHESIS IN MAX DAUTHENDEY'S *JUGENDSTIL* DRAMA *GLÜCK*

Robert von Dassanowsky-Harris

Max Dauthendey's most popular work, the prose-poem suite of 1893 entitled *Ultra Violet: Einsame Poesien*, serves not only as an important document of the Symbolist/Impressionist/*Jugendstil* sensibility in the German and Austrian literature of the fin de siècle, but functions as the primary manifesto for the writer. Here is the key to the philosophical underpinnings of Dauthendey's entire prose and dramatic output. The first poem in the suite, "Ultra Violet," already surpasses the relationship of the word and the Symbolist aesthetic as set forth by Mallarmé:

It is the perfect use of that mystery that constitutes a symbol: To evoke an object little by little in order to show frame of mind, or conversely, to choose an object and cause a state of mind to emerge from it, through a series of decipherings. (qtd. in Michaud 133)

Dauthendey approaches Symbolism through an emphasis on color values and beyond that, the invisible force. This metaphysical tendency in his Symbolism is represented by the use of the ultra-violet light as an expression of the existence and fantasy of the poet as well as of the unseen forces of nature which guide Dauthendey's Symbolist Man:

Ultra Violet, das Einsame, sprach zu mir:
Noch lebe ich unsichtbar.
Aber ihr könnt mich alle empfinden.
Versucht es mich zu erkennen.
Ich will euch neue Sonnen,
Neue Welten geben. (*Werke* 4: 9)

This attempt at unifying the worlds of art and science in a metaphysical understanding stems from Dauthendey's considerable knowledge of the new science of photography.¹ Beyond this, Dauthendey's monistic belief in the unity of man and nature, art, science and philosophy in the celebration of life he referred to as *Weltallreligion* or *Weltfestlichkeit* governed the author's eclectic life-style and his entire body of work. The fame that eluded Dauthendey during his life (1867-1918) was primarily due to the elitist nature of his aesthetic values. Unjustly neglected in the arena of literary studies, his work has been allowed to sink into obscurity despite the inventiveness of his "Wortprägungen und Zusammensetzungen, die viel später vom Dadaismus und Expressionismus, dann vom Surrealismus aufgenommen wurden" (Sorgel 526). It is particularly in his application of the ultra-violet light, color-Symbolism and monism in the 1894 drama *Glück* that Dauthendey achieved far more than the stylish mysticism of his other playlets of the period. Through text intrinsic analysis of the function of Symbolist/Impressionist elements in *Glück* and the eventual subordination of these elements to the psychological truths of the characters, the success of the stylistic synthesis from the Symbolist *Stimmungsdrama* to a form which may be called *Proto-Expressionism* (for its fully developed characteristics in a period in which Pre-Expressionism merely anticipated some elements of the style) will be demonstrated. In addition, this analysis will focus on the effect Dauthendey's strict *Weltfestlichkeit* had on the progressive stylistics of the play, its dramatic validity and Dauthendey's future work and influence.

Max Dauthendey's choice of creating theater that attempted the *Gesamtkunstwerk* is itself a symptom of the writer's search for one-ness in art as part of his overall monistic world view. His aim at an aesthetic and intellectual theater elite was enforced by his 1893 meeting with Stefan George. The poet praised Dauthendey's Symbolist prose-poems and dramatic sketches as "das einzige, was jetzt in der ganzen Literatur als vollständig neu dastehe. Es wäre eine eigenartige Kunst, die reicher genießen lasse als Musik und Malerei, da sie beides zusammen sei" (*Sieben Meere* 101). Dauthendey's first drama, *Das Kind*, written in 1892 during his work on *Ultra Violett* was a work still heavily influenced by the Realist and Naturalist tendencies which the writer had admired in the works of Zola, Tolstoy and Ibsen. Indeed, Dauthendey's fascination with the literature and art of Scandinavia would have a profound effect on all his early writings, climaxing in a long awaited journey to Sweden in 1894. Preferring the influence of Ibsen and Strindberg as well as the art of Edvard Munch² to any inner circle of German/Austrian Symbol-

ists,³ Dauthendey continuously utilized the elements of the Scandinavian landscapes in the work of this period and included the psychological visions of Munch as a subtext to his own Symbolism. The result was the 1893 playlet *Sehnsucht*, in which the color conveyance of emotional and metaphysical values becomes the primary subject of the drama. Here man and nature are unified by natural urges and spiritual states. The playlet also functions as a key to the symbols of his following drama, *Glück*. As Wilhelm Annecké notes, it is here that Dauthendey succeeded in reaching beyond the *Stimmungsdrama* and into the realm of the psychological:

Wir dürften wohl auch *Sehnsucht* noch eine impressionistische Dichtung nennen. . . . Aber es werden doch nicht mehr nur sinnlich wahrgenommene Eindrücke vermittelt, sondern Vorstellungen, Phantasien, Impressionen der inneren Anschauung. Die Farbenphotographie schreitet fort zur Farbenvision. (13)

The action of *Sehnsucht* occurs in the setting known as "Gehirn des Menschen" and within its metaphysical connections to nature. The work employs poetry, music and the visual arts of painting and colored lighting without the use of human characters or traditional plot development. A cycle of symbolic voices known as "Sehnsucht," "Sinne," "Meertiefe," "Perlen," "Wüste," "Sand," "Gletscher," "Eiskristall" and "Frühlingsnacht" present the lyric drama which deals with the overall theme of longing. The color symbols formulated here are also used later in *Glück*: Red for passion, yellow for fear or desolation, white and crystal for purity or isolation, blue and silver for transcendence. As in the *Ultra Violet* poetry suite, the colors represent Dauthendey's effort to unite art and science:

Den Impressionen drückt Dauthendey eine dem Symbolismus zugehörnde Stilisierung auf, indem er sie in eine abstrakte Farbkomposition einheftet. . . . Die Substanz gibt das tatsächlich in diesen Jahren entdeckte physikalische Ultraviolett ab, das nun nicht als naturwissenschaftliches Phänomen genommen wird, sondern ein monistisches Philosophem beweisen soll. (Mathes 323-24)

In addition to the incorporation of these Symbolist values in *Glück*, the author adds a psychological dimension through the projection of these color visions onto the human experience.

Each of the four short scenes in the two-character drama *Glück* expresses through Dauthendey's color-Symbolism the suppressed emotions of two lovers who discover the ecstasy of passion only to become

disenchanted, anxiety ridden and finally self-destructive in the immobility of their relationship. Both Eva and Arnold are introduced and portrayed in the drama without any exposition relating to their backgrounds. This two-dimensionality or flatness caused by a lack of temporal depth is a dramatic translation of the lack of perspective in *Jugendstil* visual arts. The works of Gustav Klimt, Peter Behrens and Edvard Munch serve as the primary examples here. This translation from painting and graphic arts to drama is also apparent in the stage directions which specify the exact body movements and placement of the characters within the set. The intertwined, swirling colors of the lighting effects in *Sehnsucht* are mirrored in *Glück* by the intertwining bodies, not only into stylized tableaux but in the *Jugendstil* flow of line:⁴

Arnold hält seinen Arm um Eva, Eva hat den Kopf tief gesenkt und läßt sich führen. Ihre Arme hängen steif nieder. . . . Ohne Eva loszulassen nimmt er Violine und Bogen aus den Händen und legt sie auf den Tisch. Er nimmt mit beiden Händen ihren Kopf und küßt sie. Sie legt langsam die Arme auf seine Schultern. . . . (*Werke* 6: 148)

The imagery of wave-like strands and vegetation popular in *Jugendstil* art also appears in the dialogue of Scene 1, the scene of early passion: "Dein Haar, dein leises, sanftes Haar . . . / Mein Gehirn ist voll Blüten" (150). These tableaux are framed by the simple set which consists of a room in a country house (Scenes 1, 2 and 4) and in a similar room in a city dwelling (Scene 3). The restrictive enclosure of the action into a small, visually monotonous space serves to focus the attention on the stylized movements of the actors as well as to emphasize the characters' growing isolation from the outside world and later, from each other. Such sparse design was intended to facilitate easier interaction by the actors with a small surrounding audience. In this concept of Dauthendey's intimate theater, the ultimate audience reception of the *Jugendstil* tableaux and the color effects were primary:⁵

Dauthendey wollte Schauspielbühnen in Sälen einrichten die das Bühnenbild nicht von dem Zuschauerraum trennten, sondern die Zuschauer mitten im Spiel verteilt sitzen ließen, sodaß diese den Eindruck bekommen konnten, sie nähmen selbst teil an einem intimen Ereignis. (Annecke 17)

An Impressionist environment had already been attempted in *Sehnsucht*, where the changing colors and lighting effects along with the accompanying harp and flute music heightened the lyrical nature of the

drama into an enveloping mood environment. In *Glück*, the intimate color relationship functions as a barometer of the character's mood, inspiring as well as reflecting emotional and psychological states. Scene 1 opens in a dark red salon into which the sunset casts a reddish flame hue onto the red walls of the room. This is the setting of pure passion. Eva and Arnold's sexual attraction is at its height, their mood is here both reflected and increased by the red in artifice and nature: "Arnold: O, es ist roter Abend hier in Ihrem roten Zimmer! Eva: Ja, o und wie feurgelb das Meer!" (145). This mood contrasts sharply with the opening of Scene 2:

Der selbe rote Salon, aber jetzt üppiger, als Boudoir eingerichtet. . . . Dunkelrote Teppiche, dunkelrote Polster. . . . Draußen vor dem großen Fenster . . . kahle schwarze Baumäste. Eva in rotem Morgenkleid. . . . Sie steckt sich rote Korallen und rot seidene Mohnblumen in das Haar. (151)

Here the passion has been acted upon, internalized and made routine. Eva lives in red as she lives for Arnold's love. It is however a static situation filled with anxiety and disallowing growth, as reflected in the bare trees and in Eva's corals, symbols of loneliness and longing in *Sehnsucht*.⁶ The *Sehnsucht-Glück* color connection continues into the opening of Scene 3. The troubled couple has now relocated to the city in the hope of finding distraction from their disillusionment with love: "Ein orangegelber Salon. Sonnenschein. Draußen schwarze Häuser und Schornsteine. . . . Auf dem Tisch stehen große lila Flieder Sträube" (163). The desolation of the monologue in *Sehnsucht*, "Gesang der Wüste" relates this same choice of color: "Weißgelb, violettgetönt weite kahle Steinzüge. . . unter steil gestemmter Sonne. . . . Gelb zum aschengrauen Erdrand . . ." (47). In the scene of reconciliation and transcendence, Scene 4, the red salon is once again as in Scene 1, but with "blaues Mondlicht und weißbeschneite Baumzweige" added (169). Both characters are now lit by the flame in the fireplace, a controlled version of the wild fire colors of the passion in Scene 1.

The Proto-Expressionist style of the drama is developed in the relationship between the color-Symbolism and the characters' psychological development, no longer tamed by *Jugendstil* aestheticism. A Nietzschean approach to the couple's problematic relationship reveals Arnold to be a purely Dionysian force, seducing Eva to satisfy his physical urges and basing his happiness in the fulfillment of this physical love. When the passion fades, Arnold reaches for the wine. Eva is the balance of the Apollonian and the Dionysian, her inner longings for physical satisfac-

tion can be sublimated by artistic creativity in the playing of her violin. Her acceptance of Arnold's passion and her subsequent obsession with it destroys her delicate balance. This inhibits her ability to play music until the torment caused by the irrational emotions is removed and replaced by a higher, spiritual consciousness. It is only in this new cosmic understanding of love that Arnold can also achieve lasting satisfaction and balance as well. On a second level, Arnold represents the enslaving power of sensual manipulation. Eva, governed by both rational and irrational impulses, embodies man's search for individuality, freedom and truth. In a moment reminiscent of the final departure in Ibsen's *Nora* (1879), Eva breaks free from Arnold at the conclusion of Scene 3. What differentiates this action from that of Ibsen's Realist heroine, is Eva's existentialist escape from her own decadence. Arnold tries to eradicate her image from his memory, but as the curtain falls, he tragically bemoans his great loss. Eva has broken the emotional/psychological bonds of her environment and through her assertion of Self, can be reborn. No longer the Symbolist *Femme Fragile*, Eva has become the ancestor of the Expressionist New Man.

The dialogue of *Glück* not only exposes Nietzsche's influence on Dauthendey, it also displays the author's belief that art functions not as a result of the dream world, but as a complement to it: "Kunstwerke und Träume, beide sind Echos zweier entgegengesetzter Welten; Kunstwerke sind Echos der inneren Welt; Träume sind Echos der äußeren Welt" (Kraemer 41). The Dionysian/Apollonian reaction to the dream defines the characters from the onset of the drama:

ARNOLD: Ich träume nicht gern, Es ist als ob man hohle Nüsse knackt. Träume machen hungrig.

EVA: Ja, Träume machen hungrig, aber dann spiele ich auf meine Violine, das macht mich immer still und zufrieden. (146)

As the drama progresses, neither character wishes to admit the state of happiness for fear of destroying it. When the word "Glück" is finally mentioned, the emotion has become a categorized thing and is now no longer spontaneous or even accurate. As Eva and Arnold drift apart, Eva wishes "es wäre Abend. Ich möchte ganz tief im Dunkeln sitzen" (162). Similarly, it is also the setting of the "Dunkel grübelnde Stille" in which the tormented mind of *Sehnsucht* finds itself. Facing the loss of their love, both characters seek solace in liquids: Arnold demands wine and Eva toys with a flask of poison throughout Scenes 2 and 3. Her action awakens the oblivious Arnold to the fact that he is not alone in the unspoken sadness which now defines the relationship. In Scene 3,

the tool of self-destruction finally precipitates Eva's existentialist choice. Holding an empty flask, she informs Arnold of her decision: "Nein, man stirbt nicht so leicht. —Aber man trennt sich" (168). The dreams which create hunger can here be satiated by the sensual/destructive liquids of wine and poison. Eva rejects this solution through reason and will, representing Dauthendey's own rejection of the tragic in favor of his positive view of the human condition prominent in his *Weltfestlichkeit* philosophy.

The author instructs that the dialogue in *Glück* be "sehr langsam und in Pausen gesprochen" (145). Indeed, most of the dialogue of the drama is stylized and structured for emphasis on the sound of the word. This is accomplished through word choice, use of repetition and synaesthesia. The tendency here towards the dissolution of word meaning into almost abstract sound value anticipates the Zürich Dadaist movement, particularly the work of Hugo Ball and his *Laut und Klanggedichte* (1916). Imagery also reaches far beyond the aesthetization of the *Jugendstil* or even the Symbolist morbidity found in Stefan George's *Algabal* (1892). Alienation and chaos are clearly expressed in the shock value of Dauthendey's Expressionist vision:

EVA: Der gelbe Nebel kommt wieder.

ARNOLD: Ganz rot hängt die Sonne in dem gelben Nebel. Es sieht aus wie der blutige Rumpf eines Geköpften.

EVA: Unser geköpftes Glück.

ARNOLD: Was sagst du? (165)

Wilhelm Annecké notes that the increasing fragmentation of the dialogue in Scenes 2 and 3 is directly influenced by the dialogue structure of Maeterlinck's Symbolist drama, *L'Intruse* which Dauthendey translated into German in 1891, three years prior to writing *Glück*. Certainly, Maeterlinck's drama influenced *Glück* beyond the mere dialogue similarities. The mystical Symbolism of *L'Intruse* dealt with the emotional anxiety of "passive characters subject to the overpowering pressures of hidden, mysterious forces" (Block 113). These forces clearly relate to Dauthendey's metaphysical view of the ultra violet light. Yet the dialogue in Scenes 2 and 3 of *Glück* go far beyond what Annecké sees as a pure Maeterlinckian imitation. In the scenes of passion and transcendence (Scenes 1 and 4) the stylized dialogue functions successfully as an aestheticization of reality into lyrical Symbolist speech. In the scenes of emotional anxiety, leading to psychological torment (Scenes 2 and 3), this breaks down into exclamatory, hyper-emotional fragmentations

displaying the inner psychological truths of the characters, a prelude to the Expressionist *Schrei*:

ARNOLD: Eva!

EVA: Arnold—es ist—es ist . . .

ARNOLD: Was ist es?

EVA: Nun, es ist nichts. (Eine kleine Pause) Ich bin—ich bin . . .

ARNOLD: Was bist du—sage es jetzt.

EVA: So, nun komm. (Deutet auf die Blumen im Haar) Ist dies Rot nicht ganz die Farbe wie unser . . . wie unser . . .

ARNOLD: Was?

EVA: O, ich muß dir mein Geheimnis sagen, es drückt auf mein Herz, —es ist das Glück. . . . (158-59)

In scene 3, the fear of lost love has destroyed all possible happiness for the couple. The dialogue is infused with a sense of dread and apocalyptic imagery:

EVA: Du gehst so unruhig umher, als ob du auf etwas wartest.

ARNOLD: Ich warte auf nichts.

EVA: Doch, doch, du wartest auf etwas.

ARNOLD: Es wird immer dunkler im Zimmer. . . . Der Nebel liegt wie ein Alp auf der Stadt—

EVA: Und auf den Menschen.

ARNOLD: Ja, wenn es nur der Nebel wäre. (166)

Mallarmé's unspoken Symbolist value and Dauthendey's unseen power of the ultra-violet light react here with the psychological development of the tormented characters to create an intensity of emotion and vision no longer able to be aestheticized into *Das schöne Wort* of *Jugendstil*. The dialogue becomes evocative of ecstatic emotion and the slowly disassociating images of alienation, chaos and death. Dauthendey's mature Expressionism in these scenes not only anticipates the rejection of the *Stimmungsdrama* in the overtly psycho-sexual thematic of Wedekind's *Erdegeist* (1895) and the dream visions of Strindberg's influential *Ein Traumspiel* (1902) and *Gespensersonate* (1907)⁷ but develops a far more advanced style. Dominik Jost maintains that Expressionism includes "die Ahnung bevorstehender Brände und Zusammenstürze, kommender Kataklysmen, die Wirbel, die ausfahrenden, heftigen Bewegungen. Max Dauthendey's Sprache weist hier schon in die Richtung der späteren Experimente der Expressionisten" (96).

Hindering *Glück* in its apocalyptic vision is the author's philosophy of *Weltfestlichkeit*, which governs the conclusion of the drama. Here, a

different trend in Expressionism is anticipated, that of the optimistic vision of reborn man, an image found in the early Expressionist works of Ernst Stadler, Georg Heym, Georg Trakl and Hanns Johst. Stadler championed Dauthendey's world-view as a primary influence: "Aber nirgends hat die Weltfreudigkeit, die vielleicht das Grundgefühl unserer Zeit ist . . . überzeugenderen Ausdruck gefunden" (Kohlschmidt 286). In *Glück* however, Dauthendey's attempt at combining these two Expressionist elements of collapse and rebirth suffers from poor dramatic development and the insistence of *Jugendstil* stylistic values. The cyclical construction of the drama allows for the blissful ending of Scene 4 in which the lovers are inexplicably reunited in a realization of spiritual love and cosmic understanding. This gives the drama a moralistic tone and places the action once again into the peaceful world of *Jugendstil* tableaux and color symbols: "EVA: Es ist, als seien wir andere Menschen geworden. ARNOLD: Der Mondschein macht dein Haar jetzt silbern. Bin ich auch silbern?" (171-72). As aestheticized mood retakes precedence over the psychological truths of Scenes 2 and 3, sensual pleasures are once again apparent, but are now of an olfactory rather than tactile nature, far gentler than the overt eroticism of Scene 1: "Deine Haut duftet milde süß, wie sanfte Schneeglocken;" "Der Tee duftet so fein" (170, 171).

Dauthendey never develops a cathartic moment in *Glück* to bring about the return of Eva and her reconciliation with Arnold. Since the author leaves this important event off stage and does not develop it dramatically, the sudden transformation and transcendence of the couple remains unexplained, and seemingly unjustified. The aversion of the tragic ending is thus far too contrived to succeed dramatically in light of the character conflicts of Scenes 1 through 3. In addition, the unexplained reunification of the couple also negates Eva's existentialistic choice of self-assertion in favor of an unmotivated cosmic rapture. This moralistic appendage clearly demonstrates Dauthendey's rejection of all negative and decadent tendencies in the literary styles of this period, and is echoed in the author's absence from important Symbolist art circles:

Niemals hat Dauthendey zum Kreis der *Blätter für die Kunst* gehört, wenn gleich einige kleinere Werke dort zuerst gedruckt worden sind. . . . Ebenso unsinnig ist es, den lebensfrohen Verkünder der Weltfestlichkeit wegen der Empfindsamkeit seiner Seele zur Dekadenz zu rechnen. Von der schwächlichen Wiener Müdigkeit unterscheidet sich Dauthendey schon sehr früh durch den unbedingten Willen zum

leben. Sehr interessant ist ein Brief, in dem er mitteilt, wie er und Hofmannsthal sich auf einem Schriftstellerball bei S. Fischer instinktiv gemieden haben.⁸ (Annecke 20)

The characters of *Glück* do not, however, avoid the decadence the author sought to disassociate himself from. The artifice and morbidity of Arnold and Eva's life in the "Orangelber Salon" of Scene 3 is not dispelled by Eva's departure, but rather through the dramatically unjustified addition of Scene 4. The author's monistic *Weltfestlichkeit* serves here as *deus ex machina* to rescue the couple completely, if unconvincingly. In this vision of the ideal harmony, the characters have transcended the state of base passion which was responsible for their torment. Their new, higher consciousness is now reflected in a setting of blue, silver and white colors. The earth-bound sunset of Scene 1 has now been transformed into a night of stars wherein the couple may fulfill their love in a cosmic connection. Art has also reentered this paradise, through music born of Eva's restored balance:

ARNOLD: Komm, wir wollen auf den Balkon gehen zu den Sternen.

EVA: Ja, zu unseren stillen Sternen. (Sie gehen. Arnold reicht Eva einen weißen Pelzmantel um die Schultern. Sie gehen in das Nebenzimmer. Nach einer Weile hört man gedämpft Violinspiel.). (173)

Dauthendey manages to borrow from Nietzsche's Aeschylean model of the final tragic transcendence as presented in his *Geburt der Tragödie* and yet avoid the final tragedy. In creating a transcendence not dramatically developed, the author also follows a pseudo-Euripidean model by which he creates an unseen, metaphysical *deus ex machina* to allow for an otherwise improbable conclusion:

Das schreckliche Verhängnis mußte ausgestanden werden. Nur durch es hindurch ertönte aus einer anderen Welt "ein versöhnender Klang." Aus der Musik schöpfte der Zuhörer am Ende den "metaphysischen Trost," daß unter dem Wirbel der Erscheinungen das ewige Leben unzerstörbar weiterfließt. (Nessler 72)

Thus, a questionable blend of Nietzsche's dramatic models is created, in which the higher consciousness attained through music is actually represented by Eva's regained ability to play the violin.⁹

Even as the aesthetic manifesto of the unseen in "Ultra Violet" does not make for convincing dramatic writing when it is used as an excuse for an undeveloped denouement, Dauthendey's Expressionist tendency can already be found in this very philosophy: "Nicht was man sieht,

sondern wie man das Gesehene empfindet . . . [trägt] eine psychologische Wirklichkeit in sich . . ." (Kraemer 19). It is in the deeper emotional dimensions of his characters, beyond the mere sensitivity of aestheticism and towards the psychological truths of alienation, fear and despair that makes *Glück* an important documentation of the transition from *Stimmungsdrama* to Expressionism. In its new stylistic synthesis, far more advanced than the Pre-Expressionist traits in other drama of the period, *Glück* functions as a model, a proto-Expressionist development which was stunted by the author's own unwillingness to allow this experiment to dissuade him from his naive *Weltfestlichkeit*. This view of world harmony continued to guide Dauthendey's writings throughout his life. By 1913, the author would expand his positive view of man in the Sturm und Drang terms of the Promethean creator: "Wir tragen immer in uns alle jene göttlichen Eigenschaften, die wir, früher unaufgeklärt, immer nur einem Schöpfer über uns zusprachen" (Kraemer 39). This is the metaphysical force that replaces Albert and Eva's trauma with cosmic unity.

It is ironic that it is precisely the *Weltfestlichkeit* in Dauthendey's work which had the greatest influence on the early Expressionists. The ecstatic vision of a New Man of higher consciousness would not only be an important image in works by Stadler, Benn and Johst, but also foster Dauthendey's Neo-Romantic trend in such later plays of myth and transcendence as *Das Unabwendbare* (1900) and *Die Heidin Geilane* (1912). The Expressionism of psychological torment and foreboding chaos in Dauthendey's *Glück* which so anticipates the pessimism of such late Expressionist drama as Georg Kaiser's *Von morgens bis mitternachts* (1916) and Karl Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit* (1919), did not have any direct influence on that trend.

Dauthendey would not repeat the stylistic experiment of *Glück*. Following his Asian journey of 1906, the writer became obsessed with finding serenity and harmony in an increasingly embattled world. The orientalism of his prose work during this period displays Dauthendey's refuge in the mythic and the exotic. The metaphysical avoidance of tragedy in *Glück* could not serve as an answer to the writer's own alienation nor offer him any practical alternative to the decay of Europe in the decade to follow. Even so, the idea of a cosmic harmony of man would continue to be the fervent hope of the fatally ill Max Dauthendey as he completed his final work, *Das Lied der Weltfestlichkeit*, in war internment on the island of Java in 1918.

Notes

¹ Karl Dauthendey, father of the writer, was a photographer and a developer of the Daguerreotype in Germany. Max preferred the fine arts to his father's profession but nevertheless acquired knowledge of the new science: "Bis zu seinem siebzehnten Jahre besucht Max Dauthendey die Schule, dann hilft er gegen seine Lust und seinen Willen in dem photographischen Atelier des Vaters mit. Sein Wunsch nach München zu gehen, um Maler zu werden, wird ihm . . . vom Vater nicht erfüllt" (Kraemer 5).

² The exhibition of the art of Edvard Munch in Berlin during 1892-93 made a great artistic impression on Dauthendey, who found in it a connection with his own *Jugendstil*/Impressionist/Symbolist values: "Ich fühlte den innerlichen Ernst des Malers. . . . Munchs Bilder wirkten zuerst ähnlich wie die ersten Augenblicksbilder der Photographie. . . . So auch brachte Munch neue Farben und Formen und Empfindungseindrücke zum Bewußtsein . . ." (*Sieben Meere* 94).

³ Born in Würzburg, Dauthendey settled in Berlin in 1891 where he very briefly allied himself with Stefan George. In later European travels he formed brief acquaintances with Stanislaus Przybyszewski, Otto Julius Bierbaum and Frank Wedekind. Only with Richard Dehmel, whom he met in 1893, did he form a long-standing friendship. See Dauthendey, *Sieben Meere nahmen mich auf*.

⁴ "An Art Nouveau [known as *Jugendstil* by German and Austrian artists] picture is created from the contrast and interplay between the lines themselves, between the colours themselves and between the lines and colours in relation to one another. In accord with the atmosphere of the period, a certain line keeps recurring, an undulating arabesque-like line which is found in nature in the upward reaching of plants, in the foaming crests of waves, in reflections in water, and in long necked birds such as swans or cranes. . . . Everything becomes an integral part of an organic and natural vibrating unity which that era dreams of as a contrast to the machine workshops existing at the time" (Hofstätter 12).

⁵ *Glück* received its premiere production with *Das Kind* at the Würzburg Stadttheater on June 28, 1927, nine years after Dauthendey's death. Plans for his intimate theater were never realized, but the author did present these concepts to an eager Max Reinhardt in 1909 during attempts to stage his Neo-Romantic *Spielereien einer Kaiserin*. See Annecke, 17 and *Sieben Meere*, 248.

⁶ In "Gesang der Sehnsucht:" "Wo niemals herbe Stimmen gellen/ Schwellen im Silbermunde der Muschel/ Milchblaß im Rot der Korallenzweige/ Schweben im Schweigen der Tiefe" (*Werke* 6: 45). This is continued in the "Gesang der Meerstiefe:" "Durch den starren weißen Irrhain der Korallen/ Bleich auf rotem Byssusrasen . . ." (*Werke* 6: 45).

⁷ Dauthendey writes of his Scandinavian journey of 1893: "Norwegen und Dänemark waren mir . . . viel bekannter als Schweden, das ich nur in Strindbergs *Leute von Hemsö* und Ola Hanssons *Sensitiva Amorosa* ein wenig aus der Dämmerung unklarer Vorstellungen hatte auftauchen sehen" (*Sieben Meere* 104). His acquaintance with Wedekind occurred during a stay in London in April, 1894: "Ich hatte in München zwei Jahre vorher sein Drama *Frühlings Erwachen* gelesen. . . . Seine Launen . . . schwankten zwischen Weltbegeisterung und Weltverachtung" (*Sieben Meere* 128). *Glück* was written during autumn of that year near Stockholm.

⁸ Although this quote may be interpreted to reflect the National Socialist environment of Wilhelm Annecke's 1934 dissertation, particularly in view of the "schwächlichen Wiener Müdigkeit," it is not an incorrect description of Dauthendey's rejection of decadence and his subsequent isolation from such literary circles. Sorgell and Hohof agree with this view (2: 573).

⁹ Annecke concludes: "Von Nietzsches Übermenschen hat Dauthendey nicht viel wissen wollen. . . . Zwar preist Dauthendey wie Nietzsche rückhaltlos das irdische Leben . . . aber er wird doch auch zugleich, im Gegensatz zu Nietzsche, getrieben von einem metaphysischen Bedürfnis und ragt damit über den unmetaphysischen . . . Impressionismus. Ebenso deutet auch das . . . Gleichsetzen von Mensch und Ding, das sich am ehesten wieder Rilkes Kult mit den Dingen vergleichen läßt, in die expressionistische Zukunft" (91).

Works Cited

- Annecke, Wilhelm. *Max Dauthendey als Dramatiker*. Diss. Martin Luther U Halle/Wittenberg, 1934. Würzburg: Trillitsch, 1934.
- Block, Haskell, A. *Mallarmé and the Symbolist Drama*. 1963 Connecticut: Greenwood Press, 1977.
- Dauthendey, Max. *Gesammelte Werke in Sechs Bänden*. München: Langen, 1925.
- . *Sieben Meere nahmen mich auf: Ein Lebensbild mit unveröffentlichten Dokumenten aus dem Nachlaß*. Ed. Hermann Gerstner. München: Langen-Müller, 1957.
- Hofstätter, Hans, H. *Art Nouveau*. 1968. New York: Greenwich House, 1984.
- Jost, Dominik. "Jugendstil und Expressionismus." *Expressionismus als Literatur: Gesammelte Studien*. Ed. Wolfgang Rothe. Bern: Franke, 1969.
- Kohlschmidt, Werner. "Ernst Stadler." *Expressionismus als Literatur: Gesammelte Studien*. Ed. Wolfgang Rothe. Bern: Franke, 1969.
- Kraemer, Wilhelm. *Max Dauthendey: Mensch und Werk*. Diss. Ludwigs U zu Gießen, 1937. Düsseldorf: Nolte, 1937.
- Mathes, Jürg, ed. *Prosa des Jugendstils*. Stuttgart: Reclam, 1982.
- Michaud, Guy. *Mallarmé*. Trans. Marie Collins and Bertha Humez. New York: New York UP, 1965.
- Nessler, Bernhard. *Die beiden Theatermodelle in Nietzsches Geburt der Tragödie*. Deutsche Studien 20. Neisenheim am Glan: Hain, 1972.
- Sorgel, Albert and Curt Hohof. *Dichtung und Dichter der Zeit*. 2 vols. Düsseldorf: Bagel, 1961.

G.E. LESSINGS LUSTSPIEL *DER JUNGE GELEHRTE*: EINE TYPOLOGISCHE BETRACHTUNG AUF DEM HINTERGRUND DER KOMÖDIENTHEORIE NORTHROP FRYES

Wolfgang Döring

In der Vorrede zum dritten und vierten Teil seiner Schriften erwähnt Lessing, "daß unter allen Werken des Witzes die Komödie dasjenige ist, an welches [er sich] am ersten gewagt [hat]" (3: 522). Zu den frühen Versuchen des Autors in der komisch-dramatischen Gattung zählt *Der junge Gelehrte*. Das Titelblatt des Erstdruckes trägt zwar den Vermerk "Verfertigt im Jahre 1747" (nach 2: 637), doch einen ersten Entwurf hat der junge Lessing bereits an der Fürstenschule St. Afra niedergelegt und 1746 nach Leipzig mitgebracht. Dort begab er sich an eine ernsthafte Ausarbeitung des Stückes, bei der er besonders von der Bühnenpraxis der Neuberschen Truppe profitierte, an deren Theater *Der junge Gelehrte* im Januar 1748 mit großem Erfolg uraufgeführt wurde. Zugleich gibt der Autor dem Leser in der oben zitierten Vorrede einen Hinweis auf die dramaturgischen Einflüsse, die während jener Periode auf ihn einwirkten: "Theophrast, Plautus und Terenz waren meine Welt, die ich in dem engen Bezirke einer klostermäßigen Schule, mit aller Bequemlichkeit studierte—" (3: 522). Lessing setzte sich damals also mit den poetologischen Traktaten des Theophrastus und den herausragenden Dramatikern der römischen Komödie, Plautus und Terenz, auseinander.

Die römische Komödie tradiert einen antiken Lustspieltypus, der seinen Anfang im engeren Sinne im dritten Alter der attischen Bühne

mit der neuen griechischen Komödie nimmt, als deren Muster Menander gilt.¹ Das normative Schema wirkt über die Vermittlung durch die Renaissance in der *commedia dell'arte* und deren französischer Spielart, dem *théâtre italien* fort.² Seit der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts beherrscht dieser europäische Lustspieltypus in der Adaption auch die deutsche Bühne, bis er von der aufs engste mit der Literaturreform Gottscheds verknüpften sächsischen Komödie verdrängt wird.

Steinmetz hebt hervor, Lessing habe eine genauere und umfangreichere Kenntnis der italienisch-französischen Lustspielart, der *commedia dell'arte* und des *théâtre italien*, besessen als etwa Gellert oder Johann Elias Schlegel (58). In Einklang mit der Selbstaussage des Autors stellt die Sekundärliteratur übereinstimmend den Einfluß der oben skizzierten Komödientradition auf den *Jungen Gelehrten* fest. Catholy bemerkt, "Lessing . . . zeigte hier, wie eine . . . *commedia dell'arte* in deutscher Sprache auszusehen hat" (58). Steinmetz führt aus, daß im *Jungen Gelehrten* bekannte Modelle und Szenerien aus der europäischen Komödie des siebzehnten und des frühen achtzehnten Jahrhunderts wiederkehren (58), er weist aber zugleich auf die Präsenz des Formtyps der satirischen sächsischen Typenkomödie hin. Auch Lessing spricht in der eingangs zitierten Vorrede das satirische Formelement des Stückes an: "Ein 'Junger Gelehrte', war die einzige Art von Narren, die mir auch damals schon unmöglich unbekannt sein konnte. Unter diesem Ungeziefer aufgewachsen, war es ein Wunder, daß ich meine ersten satyrischen Waffen wider dasselbe wandte?" (3: 524).³ Für die typologische Betrachtung von Lessings Frühwerk gewährt insbesondere die Untersuchung Klaus-Detlef Müllers "Das Erbe der Komödie im bürgerlichen Trauerspiel" wertvolle Einsichten (32-38). Müller stellt die These auf: "Es handelt sich bei dem *Jungen Gelehrten* um die Integration zweier Formtypen der Komödie, um eine Typenkomödie im Handlungsschema der *commedia dell'arte*" (33), mit anderen Worten: um die satirische Darstellung eines lasterhaften Typen im Sinne der sächsischen Komödie auf dem Hintergrund einer Liebeshandlung nach dem Strukturmuster des italienischen Lustspiels.

Die vorliegende Arbeit möchte den *Jungen Gelehrten* auf der Folie der Komödientheorie Northrop Fries diskutieren, wie sie in den Essays "Historical Criticism: Theory of Modes," "Archetypal Criticism: Theory of Myths" und andernorts in der 1957 erschienenen Essaysammlung *Anatomy of Criticism: Four Essays* niedergelegt ist. Fries Erörterung der Komödie gilt seit der Veröffentlichung von *Anatomy of Criticism*—eine die abendländische Literatur synoptisch überspannende Theorie der

Literaturkritik—als unverzichtbarer Bestandteil kritischer Anthologien zur Gattung. Die Betrachtung bewegt sich in großen Zügen im theoretischen Rahmen der aristotelischen Poetik und der kleinen fragmentarischen beziehungsweise abrißhaften Schrift *Tractatus Coislinianus*,⁴ die der Poetik des Aristoteles nahesteht. Frye schickt seiner Gattungsuntersuchung "The Mythos of Spring: Comedy" (163-86) die Bemerkung voraus, "Dramatic comedy . . . has been remarkably tenacious of its structural principles and character types" (163). Ich greife das Postulat der Gattungskontinuität auf und lege meiner Arbeit die Komödientheorie Northrop Fries zugrunde, um die typologische Einordnung des *Jungen Gelehrten* in den größeren Rahmen der europäischen Lustspieltradition zu stellen und an die frühe normative Dramaturgie zurückzubinden. Aus diesem erweiterten Blickwinkel stellt sich die von Müller konstatierte Formenvermischung als ein Ineinandergreifen der Formtypen des in der Nachfolge der neuen griechischen Komödie stehenden Lustspieltyps und der ironischen Komödie dar. Diese These soll erläutert und verifiziert werden.

In Anlehnung an Aristoteles, der die verschiedenen fiktionalen Formen nach dem Kriterium der Erhabenheit⁵ ihrer Personen unterscheidet, formuliert Frye fünf Dichtungskategorien nach dem Prinzip des Handlungsvermögens ihrer Helden. Die erste Kategorie beschreibt den mythischen Helden, die zweite Kategorie den Helden der Legende und des Märchens. Der Held der dritten Dichtungskategorie besitzt "authority, passions, and powers of expression far greater than ours, but what he does is subject both to social criticism and to the order of nature" (Frye 34). Ihm entspricht die erhabene mimetische Form,⁶ die besonders dem Epos und der Tragödie eigen ist. Der Held der vierten Kategorie ist weder anderen Menschen noch seiner Umgebung überlegen, "we respond to a sense of his common humanity, and demand from the poet the same canons of probability that we find in our own experience" (Frye 34). Diesem Heldentyp entspricht die einfache mimetische Form,⁷ der wir in den meisten Komödien und in der realistischen Dichtung begegnen. Die fünfte Kategorie definiert den Protagonisten der ironischen Dichtung, "inferior in power or intelligence to ourselves, so that we have the sense of looking down on a scene of bondage, frustration, or absurdity" (Frye 34). Für die Betrachtung der Komödie erweisen sich insbesondere die drei letztgenannten Kategorien als relevant.

Das alte griechische Lustspiel, als dessen Hauptvertreter Aristophanes zu nennen ist, aber auch Lustspiele Shakespeares, wie etwa *The Tempest*, entsprechen nach Frye der erhabenen mimetischen Form (43-44, 174).

The Tempest verdeutlicht in beispielhafter Weise die für die alte Komödie des Aristophanes typische Strukturformel, die das gesamte Handlungs-geschehen auf eine einzige Heldenfigur, hier Prospero, ausrichtet (Frye 44). Dieser Komödientyp zeichnet sich durch seine Nähe zur Tragödie aus, der eigentlichen Domäne der erhabenen Form. Wie in jener, so können wir auch in dieser eine Mischung des Heroischen und des Ironischen konstatieren. Lessings späteres Lustspiel *Minna von Barnhelm* knüpft an die Komödie der erhabenen mimetischen Form an. Der Held, Major von Tellheim, der in Einklang mit dem Aristophanischen Schema die gesamte komische Handlungsführung beherrscht, vereint heroische und ironische Züge in seiner Person. Darüberhinaus zeigt sich die Präsenz des Tragischen in *Minna von Barnhelm* an einem wichtigen Strukturmerkmal, das die tragische von der komischen Handlung unterscheidet: während die Komödie den Helden in die Gesellschaft integriert, gerät der Held der Tragödie in die Isolation außerhalb der Gesellschaft. Die gesellschaftliche Isolation droht auch Tellheim, der aus Verbitterung über die Ungerechtigkeit und den Ehrverlust, die ihn bedrohen, zunächst die Bereitschaft bekundet, mit seinem Wachtmeister Werner in die Fremde zu ziehen (1: 684-85). Nachdem die tragische Bedrohung durch den Brief des Königs aufgehoben ist, beabsichtigt er, das Fräulein von Barnhelm zu ehelichen und mit ihr angesichts ihrer angeblichen Enterbung und Verstoßung, "in der ganzen weiten bewohnten Welt den stillsten, heitersten, lachendsten Winkel [zu] suchen, dem zum Paradiese nichts fehlt, als ein glückliches Paar" (1: 694-95).

Das neue griechische Lustspiel, als dessen—dem poetischen Werte nach—ersten Dichter Lessing Menander bezeichnet (4: 649), begründet die komische Form des einfachen mimetischen Typs, ebenjene europäische Komödientradition, die eingangs skizziert wurde. Der Handlungsablauf dieses Komödientyps besteht zumeist aus einer Liebesintrige, die den Widerstand zu überwinden sucht, der sich der Vereinigung eines jugendlichen Liebhabers und seiner Geliebten seitens der Eltern, häufig des Vaters, entgegenstellt. Die Beseitigung dieses Hemmnisses vollzieht sich in Form einer manipulierten willkürlichen Wendung gegen Ende des Stückes, oftmals im Rahmen einer komischen *anagnorisis*, die die Handlung zu einem Happy-End bringt. Eine Festlichkeit, häufig eine Hochzeit eines oder mehrerer Paare, markiert den glücklichen Ausgang der Liebesintrige. Die Heldengruppe feiert ihren Sieg entweder als abschließenden Höhepunkt innerhalb der Komödie, oder sie eröffnet dem Publikum die Aussicht auf ein unmittelbar danach stattfindendes Fest (Frye 44, 163-64, 170). Ein solches Handlungsschema liegt in

groben Umrissen der *commedia dell'arte* zugrunde. Hinck führt dazu aus:

die Alten . . . richten mit eigensinnigen Plänen Hindernisse zwischen den Liebenden auf, die durch Intrigen der Diener überwunden werden; zwischen die Liebespaare tritt der Capitano als Störenfried, wie auch die Liebeshandlung im Dienerstand noch zusätzlich durch einen Nebenbuhler gefährdet wird (1965, 14).

Der junge Gelehrte folgt bis auf ein Strukturmerkmal diesem Muster. Das Handlungsmovens der einfachen mimetischen Formkomponente ist die Überwindung der Widerstände, die der Vereinigung von Held und Heldin, Valer und Juliane, entgegenstehen. Der zentrale Widersacher Chrysander repräsentiert den Typencharakter des geldgierigen Alten. Damis entspricht in diesem Schema der Figur des *Capitano spaventa*, der sowohl die Liebesverbindung der höheren Charaktere als auch die Vereinigung im Dienerstand stört. Der Brief des "Berliner Freundes," der von Beginn an die satirische Damis-Handlung leitmotivisch durchzieht, leitet im Sinne einer überraschenden Wendung die komische Auflösung ein, die dadurch ironisch erhöht wird, daß der angebliche Freund Damis' Abhandlung "Unum est necessarium" nicht einmal bei der Preußischen Akademie eingereicht hat. Der Brief bewegt Damis zur Landflucht und läßt ihn seinen Anspruch auf Juliane, der geradezu absurden Motiven entspringt, zurückziehen.

Das glückliche Ende der Liebeshandlung erwächst jedoch zugleich aus einer zweiten Bedingung, nämlich der Erfüllung der von Chrysander vorangetriebenen Gegenhandlung. Das Leitmotiv der blockierenden Chrysander-Handlung bildet ein seit langem verschollenes, nun aber wiederaufgetauchtes Dokument. Auf der Basis dieses Dokuments beabsichtigt Chrysander, jenen Prozeß, der Julianes verstorbenen leiblichen Vater um sein gesamtes Hab und Gut brachte, wieder aufzurollen, um von den Gläubigern einen Teil des Vermögens zurückzugewinnen, das als Erbschaft freilich Juliane zufallen würde. Durch die Verheiratung seines leiblichen Sohnes Damis mit seiner Adoptivtochter Juliane gewänne er Zugang zum Konkursvermögen. Der jugendliche Liebhaber Valer erklärt sich in seiner Eigenschaft als zukünftiger Gatte Julianes bereit, bei Prozeßerfolg das zurückgewonnene Vermögen an Chrysander abzutreten.

Im Unterschied zum etablierten Handlungsmuster der einfachen mimetischen Form führt in diesem Lustspiel nicht die von der Dienerin Lisette ersonnene Intrige der Brieffälschung zur Vereinigung der Lie-

benden, denn die bürgerliche Heldin Juliane lehnt das moralisch obskure Mittel der List und Intrige tugendhaft ab. An die Stelle der traditionellen und eher mit dem zeitgenössischen Adel und Hof assoziierten Intrige tritt ein bürgerlich-merkantiler Kompromiß, der die gesellschaftliche Wirklichkeit widerspiegelt.⁸ Dadurch weicht *Der junge Gelehrte* erheblich von dem idealisierenden archetypischen Handlungskonzept der Komödie ab, dem ein Dreistufenschema zugrundeliegt. Nach diesem Konzept bildet die dramatische Darstellung den mittleren Abschnitt eines größeren Handlungsgefüges. Sie suggeriert eine stabile harmonische Ordnung, gleichsam ein goldenes Zeitalter, das als erste Phase dem in Szene gesetzten Geschehen vorausgeht und durch Torheit, Besessenheit, "‘pride and prejudice’" (Frye 171) unterbrochen wird. Das Publikum, das die ursprüngliche Harmonie im Kontrast zur dargestellten *Un*-ordnung erahnt, wünscht die Wiedereinsetzung des früheren Zustandes und erhält ihn durch die komische Auflösung des Konfliktes. Müller formuliert die Diskrepanz, die zwischen dem vorliegenden Lustspiel und der Tradition besteht, folgendermaßen:

Das Ende des *Jungen Gelehrten* ist weder ein Sieg von Tugend und Vernunft im Sinne der sächsischen Typenkomödie, noch ein Sieg der weltklugen Dienerintrige über den bornierten Eigennutz im Sinne der *commedia dell'arte*, sondern eine Behauptung des Realitätsprinzips. Die Komödie stellt nicht eine gefährdete harmonische Weltordnung wieder her, sondern entlarvt in satirischer Weise die Wirklichkeit (37).

Am Ende des Lustspiels wird dem Publikum eine Doppelhochzeit, nämlich zwischen Held und Heldin sowie den Dienerfiguren Anton und Lisette in Aussicht gestellt.

Die Handlungsstruktur einer Komödie entspricht dem *mythos*, einem von drei dramaturgischen Aspekten, die nach der aristotelischen Poetik ein Schauspiel determinieren. Die anderen zwei Aspekte bilden *ethos*, Charaktere und Schauplatz der Handlung, und *dianoia*, poetischer Gedanke oder Thema des Werkes (Frye 52-53). In Anlehnung an den *Tractatus Coislinianus* und die Nikomachische Ethik des Aristoteles differenziert Frye den Aspekt des *ethos*, die Charaktere, hinsichtlich ihrer Funktion im Handlungsgeschehen, die ihrerseits von der Handlungsstruktur abhängt. Die Handlungsstruktur ist durch die Gattungskategorie des jeweiligen Stückes festgelegt. Frye unterstreicht, daß die einer nach-aristotelischen Poetik verpflichtete Lebensechtheit und Individualität der Figuren der dramatischen Funktion unterliegt (172). Er unterteilt das Typenarsenal der einfachen mimetischen Komödie in zwei bipolare

Gruppen: Die erste Gruppe kontrastiert die *alazons*,⁹ die Charaktere, die die angestrebte Vereinigung des Liebespaares blockieren, und die *eirons*,¹⁰ die Figuren um den Helden und die Heldin. In der zweiten Gruppe stehen sich die *bomolochoi* (Possenreißer) und die *agroikoi* (Bauerntölpel) gegenüber. Der Widerstreit der *alazons* und der *eirons* erzeugt die komische Handlung, die *bomolochoi* und *agroikoi* polarisieren die komische Atmosphäre. Die Schlüsselfigur der *alazon*-Gruppe stellt der *senex iratus*, der einfältige, zornige Alte dar. Im Mittelpunkt der *iron*-Gruppe stehen der Held und die Heldin (171-76). Zur Heldengruppe zählt ferner die intrigante Typenfigur, die nach der konventionellen Formel den Sieg über die Widersacher herbeiführt: der trickreiche Sklave der römischen Komödie, der intrigante Kammerdiener der italienischen und französischen Typenkomödie oder die weibliche Vertraute, wie sie von Lisette im *Jungen Gelehrten* und Franziska in *Minna von Barnhelm* verkörpert wird.

Der *junge Gelehrte* folgt der von der *commedia dell'arte* vorgegebenen Charakterkonstellation (Müller 33), die das obige Schema in den Grundzügen beibehält. Danach repräsentiert Chrysander, der gerissene Kaufmann, als *Pantalone*-Figur den für die *alazon*-Gruppe zentralen Typ des *senex iratus*. Aus Geldgier hintertreibt er die Liebesverbindung von Valer und Juliane zugunsten einer Heirat zwischen ihr und Damis. Dergestalt instrumentalisiert er seinen Sohn, der entweder gar nicht oder aus gänzlich absurden Gründen an einer Gattin interessiert ist. Damis, der zweiten *alazon*-Figur, kommt die ursprünglich dem *Capitano* der *commedia dell'arte* eigene Rollenfunktion des Störenfrieds der Liebesverbindung zu (Müller 33). Die Liebenden, Valer und Juliane, bilden den Kern der *iron*-Gruppe, der auch die intrigante Dienerin Lisette angehört. Lisette, deren Name das Rollenfach der Soubrette bezeichnet (Catholy 289), entspricht zugleich der Figur der *Colombine*, der Liebhaberin im Dienerstand, deren Partner Anton als *bomolochos*-Figur den Platz des von Gottsched bekämpften *Arlecchino* einnimmt.

Im Gegensatz zur erhabenen mimetischen Form, die das Hauptaugenmerk auf die zentrale Heldenfigur lenkt, stehen bei der Komödie des einfachen mimetischen Typs die *alazon*-Charaktere im Fokus des Handlungsgeschehens. Die technischen Helden sind oftmals komisch-dramatisch uninteressant. Sie erscheinen entweder nur in Nebenrollen oder betreten nicht einmal die Bühne, wie in Plautus' *Casina* (Frye 167). Einer ähnlichen Situation begegnen wir im *Jungen Gelehrten*. Die tugendhafte Juliane wirkt blaß und ausgesprochen unkomisch. Valer ist im Gegensatz zu seinem Gegenspieler Damis nicht sonderlich publikumswirksam,

obwohl er einen neuen, bürgerlich-aufgeklärten Typus repräsentiert, der dem Bücherwissen Damis' eine im Bildungsprozeß des Lebens erworbene Weltweisheit entgegenzusetzen hat und die Antwort Lessings auf eine rein akademische Bildung artikuliert. Vielmehr verwirklicht der Autor sein Thema, eben die Verurteilung einer falsch verstandenen Bildung, "weltfremde[r], unproduktive[r] Gelehrsamkeit" (Friederici 168), durch das Stilmittel der Ironie. Die *dianoia*, die thematische Absicht des Stückes, erfüllt sich in der zweiten, der ironischen Formkomponente des *Jungen Gelehrten*.

Den Mittelpunkt einer ironischen Komödie bildet die Typenfigur des *pharmakos*, des Sündenbocks. Das zentrale Thema besteht in der Anprangerung seines Lasters. Dem Sündenbockritual, der Vertreibung des *pharmakos*, sind Grenzen gesetzt, deren Überschreitung die ihn verbannde Gesellschaft in ein negatives Licht rückt, sie schuldig erscheinen läßt und die Komödie in eine Tragödie umzuwandeln vermag (Frye 45). Fries fünfte Dichtungskategorie, die den untersten Rang auf der mimetischen Skala einnimmt, findet auf die sächsische Komödie des satirischen Typs Anwendung. Gottsched definiert das Lustspiel in Anlehnung an Aristoteles als "eine Nachahmung einer lasterhaften Handlung, die durch ihr lächerliches Wesen den Zuschauer belustigen, aber auch zugleich erbauen kann" (Gottsched 643). Das Publikum verlacht die auf einen Charaktertyp, also auf die Repräsentation eines Lasters reduzierte dramatische Person. Durch sein satirisches Lachen gibt der Zuschauer seine moralisch-vernünftige Überlegenheit kund, zugleich wird er das angeprangerte Laster zu vermeiden suchen, um sich nicht der Lächerlichkeit preiszugeben. Die Idealform einer satirischen Typenkomödie zentriert sich um eine Intrige. Aufgrund seines Lasters isoliert sich der Protagonist zu Beginn des Stückes von der vernünftigen Umwelt, die ihn daraufhin mit Hilfe einer Intrige in die bürgerliche Gemeinschaft zurückzuführen versucht. Entweder gelangt die Figur zur Einsicht und kehrt geheilt in die Gesellschaft zurück, oder sie bleibt für immer von ihr ausgeschlossen.¹¹

Die Kombination der einfachen mimetischen und der ironischen Form liegt aufgrund des Strukturschemas des ersteren Typs nahe und bietet sich in Anbetracht der daraus resultierenden komisch-dramatischen Verstärkung an: eine der hemmenden Figuren wird zu einem lasterhaften Typencharakter stilisiert und dergestalt zum Protagonisten im Sinne einer satirischen Typenkomödie erhoben. Der vollendeten dramaturgischen Ausführung dieser Mischform begegnen wir in den Lustspielen Molières. Frye hebt hervor, "In Molière we have a simple but fully tested

formula in which the ethical interest is focussed on a single blocking character, a heavy father, a miser, a misanthrope, a hypocrite, or a hypochondriac" (167). Dem durch die zentrale Figur repräsentierten Laster verdankt das Stück häufig seinen Titel.

In Molièrescher Manier gibt der Titel der vorliegenden Komödie den jungen Gelehrten Damis als Protagonisten der satirischen Darstellung aus. Die Ironisierung des lasterhaften Charakters geschieht auf dem Hintergrund des von der neuen griechischen Komödie vorgegebenen Strukturmusters.¹² Damis gehört funktional zur *alazon*-Gruppe, den hemmenden Charakteren. Chrysander drängt seinen Sohn aus Geldgier dazu, den Platz des Helden und Liebhabers Valer einzunehmen. Diese von der einfachen mimetischen Formkomponente festgeschriebene Rolle des Störenfrieds wird von der thematisch definierten Funktion überlagert: die Verkörperung eines Lasters im Sinne der satirischen sächsischen Typenkomödie, also der ironischen Formkomponente. In dieser Eigenschaft repräsentiert Damis nach dem Vorbild von Holbergs *Erasmus Montanus* eine Variation des selbstgefällig-bornierten Gelehrten, "der—als Dottore—zu den stehenden Figuren (den 'Masken') der *Commedia dell'arte* zählte" (Hinck 1968, 24). Auf der Folie des Handlungsschemas der *commedia dell'arte* ironisiert der junge Lessing in immer neuem situativem Kontext die Bildungsarroganz, Ruhmsucht, die blinde Selbstüberhebung und weltfremde akademische Bücherbildung des jungen Gelehrten—Auswüchse, die er selbst in St. Afra und in der akademischen Sphäre Leipzigs zur Genüge beobachten konnte (Hinck 1965, 278).¹³ Die intriganten Schachzüge des Vaters oder der Diener, den lasterhaften Typen in die vernünftige Umwelt zu reintegrieren, führen nicht zum Erfolg. Schmidt bemerkt: "Wie ein Regnardscher Komödienheld ist Damis in der letzten Szene ganz derselbe, der er in der ersten war, denn bei diesem eingebildeten Tropf fruchtet die Arznei der Beschämung nicht, obgleich er mehr als ein bitteres Tränklein hinunterschlucken muß" (139). Damis kehrt weder in die realistische, unmoralische Welt des Vaters, noch in die tugendhafte, aber etwas hilflose Welt des Heldenpaares zurück. Er will am Ende des Dreiakters sein "undankbares Vaterland" verlassen:

Vater, Anverwandte und Freunde, alle, alle verdienen es nicht, daß ich sie länger kenne, weil sie Deutsche sind; weil sie aus dem Volke sind, das ihre größten Geister mit Gewalt von sich ausstößt. Ich weiß gewiß, Frankreich und Engeland werden meine Verdienste erkennen— (1: 369).

Die Bloßstellung des Lasters vollzieht sich in der satirischen Darstellung. Die Verurteilung erfolgt durch die Vertreibung und Verbannung der typisierten dramatischen Person, des *pharmakos*—ungeachtet dessen, daß die Figur den Akt der Isolierung selbst vollzieht.

In ironischen Komödien sind es die lasterhaften Protagonisten, in Komödien des einfachen mimetischen Typs primär die hemmenden Charaktere, die in ihrer Absurdität die Komik bewirken. Bei der Betrachtung des Absurden rekurriert Frye in Anlehnung an Ben Jonson auf das physiologische Erklärungsmodell der bis auf Hippokrates zurückgehenden Säftetheorie. Auf diesem Hintergrund versteht er das absurde Erscheinungsbild der komischen Figur als ein Ungleichgewicht der Säfte, der *humors*, das sich in einer Besessenheit, zum Beispiel einer fixen Idee ausdrückt, die nach dem Prinzip der "unincremental repetition" eine komische Wirkung erzeugt (168). Ein anderes Erklärungsmodell wird von Rentschler vorgeschlagen (167). Er zieht das Humorkonzept Bergsons heran, das die Komik einer Figur aus dem ontologischen Prinzip, "*something mechanical encrusted upon the living*" (Bergson 92), ableitet. Im Bereich des Psychischen manifestiert sich dieses Prinzip als "rigidity, automatism, absentmindedness and unsociability . . ." (Bergson 156). Die besondere Spielart, die Bergson bei Molière beobachtet, "*a character following up his one idea . . .*" (180), findet in den Ausführungen Fries ihre Entsprechung. Auch Bergson vertritt die Ansicht, daß eine Besessenheit, die Wiederholung einer fixen Idee in gleicher oder abgeänderter Form, eine komische Wirkung bedingt.

Chryсандers Denken und Planen kreist zwanghaft um das zentrale Motiv finanzieller Bereicherung, das ihn zu der fixen Idee leitet, seinen Sohn Damis mit Juliane zu verheiraten. Er versucht wiederholt, ihm dieses Ziel mit den unterschiedlichsten Begründungen nahezubringen. Die Absurdität wird dadurch noch verstärkt, daß er nach der Nachricht von der vermeintlichen Nutzlosigkeit jenes Dokuments den Sohn mit dessen eigenen Einwänden bewegen will, von der Heirat abzustehen, um sodann, nach Entdeckung von Lisettens Brieffälschung, erneut die Heirat vorzuschlagen. Die Komik Damis' entsteht selbstredend aus der satirischen Porträtierung des von ihm verkörperten Lasters, aus der ironischen Überspitzung. Sein Denken und Hoffen steht die gesamte Handlung hindurch unter dem Bann der erwarteten Post aus Berlin, die ihm den heißbegehrten Preis der Preußischen Akademie und damit das Siegel öffentlicher Anerkennung eintragen soll. Im weiteren Sinne ist die Existenz dieses Pseudogelehrten daher auf die gesellschaftlichen Werte Ehre und Ruhm fixiert. Motiviert durch Ehrsucht und geblendet

durch eine aus Büchern erworbene Weltfremdheit wäre er gewillt, das "unerträglichste Frauenzimmer" zu heiraten, um als einer von den unglücklichen Gelehrten, die "mit bösen Weibern vermählt" sind, in die Annalen einzugehen (1: 330). Seine Tagesmeinung hängt von der Lektüre ab, mit der er sich gerade beschäftigt. Er ist von seiner eigenen Gelehrsamkeit so eingenommen, daß er den ständigen Besucherandrang in seinem Studierzimmer als unzumutbare Störung empfindet. Die dort ausgetragenen Intrigen halten ihn von so wichtigen gelehrten Beiträgen ab wie dem Beweis, daß sich Kleopatra die Schlangen an den Arm und nicht an die Brust gesetzt habe.

In Verbindung mit der Absurdität der Charaktere erzeugen in erster Linie die Dialoge die Komik im *Jungen Gelehrten*. Übereinstimmend gelangt die Sekundärliteratur zu dem Urteil, daß die Technik der Dialogführung vor allem anderen den besonderen Wert und innovativen Charakter des Stückes ausmacht. Friederici stellt fest: "Als Sprachkünstler überragt der junge Lessing alle seine Zeitgenossen" (191). Steinmetz hebt die "lebendigere Sprache" hervor und merkt an: "Pointiert und zielsicher läuft hier der Dialog ab; kurze, treffende Repliken treten an die Stelle der langwierigen Darlegungen in den meisten Komödien der Zeitgenossen" (59). Lessing schöpft das reichhaltige Inventar herkömmlicher komischer Sprachmittel wie das der Wortverwechslung, der Wiederholung, der Steigerung und des "'Echo[s]'" (Hinck 1965, 276) in vielfältiger Variation aus.¹⁴ Hinck charakterisiert den Sprachstil des Lustspiels im Sinne des "*Formprinzip[s]* Witzes" (1965, 276), das die Dichtung der Frühaufklärung bestimmt. Auch er rekurriert auf Bergsons Humorkonzept und wendet es auf die "Zwanghaftigkeit des Redewechsels," den "Dialogautomatismus" an, der "auf einer marionettenhaften Bewegungs- oder Reaktionsweise der Komödienfiguren [beruht], auf der 'seelenlosen' Starrheit und Beharrungstendenz" des nur der Typenkomödie eigenen komischen Typs (1965, 276). Im Dialog entfaltet sich das komische Potential der *Arlecchino*-Figur Anton. Zwischen ihm und Damis entspinnt sich aufgrund des Kontrastes von vorlauter Ungebildetheit und arrogantem Pseudogelehrtentum ein an Sprachwitz reicher Dialog, der beide Dialogpartner in ironischem Licht erscheinen läßt. Im Dialog mit Chrysander entsteht die Sprach- und Situationskomik aus Antons Imitation seines gelehrten Herrn, also aus der Inkongruenz von Person und Rede. Die Komik der Vater-Sohn-Gespräche entspringt dem Wettstreit der sich als Bildung verstehenden Halbbildung des Vaters und der sich als Bildung verstehenden Verbildung des Sohnes. Sie wird durch die Kluft zwischen dem ernsthaften und ein-

dringlichen Bemühen Chrysanders und der abstrakten und zerstreuten Abwesenheit Damis'—der Unvereinbarkeit der jedem der beiden Charaktere eigenen Absurdität—noch verstärkt. In der Verneinung der väterlichen Autorität klingt ein ödipaler Vater-Sohn-Konflikt an, der in der Komödie oft und besonders dann anzutreffen ist, wenn sich Vater und Sohn als *alazon* und *eiron*, als hemmende Figur und jugendlicher Liebhaber, gegenüberstehen. Die Ablehnung der Vaterwelt reflektiert aber gleichzeitig eine Werte-, Glaubens- und Gesellschaftskrise, die in der Dramatik des Sturm und Drang zu einem beherrschenden Thema wird.

Die vorliegende Untersuchung ging von der These aus, *Der junge Gelehrte* vereine zwei komisch-dramatische Formtypen, die *commedia dell'arte* und die satirische sächsische Typenkomödie. In Anlehnung an die literaturtheoretischen Betrachtungen Northrop Fries wurden die Formkomponenten auf zwei prinzipielle Gattungsvarianten zurückgeführt: die Komödie des einfachen mimetischen Typs und die ironische Komödie. Die typologische Analyse des *Jungen Gelehrten*, die vorwiegend den Kategorien der aristotelischen Poetik folgte, unterstreicht im Großen und Ganzen die von Frye postulierte Gattungskontinuität. Sie rückt jedoch zugleich eine erhebliche Abweichung vom idealtypischen Verlauf des Liebesintrigenschemas der einfachen mimetischen Form und des auf Resozialisierung ausgerichteten Intrigenschemas der ironischen Komödie in den Blickpunkt. In dem vorliegenden Lustspiel übertölpeln weder Gewitzte die Dummen, noch siegt die Tugend über das Laster. Lessings Frühwerk behauptet keine heile Weltordnung. Die utopische und pädagogische Funktion der Gattung weicht einem Realitätsprinzip. Die komische Qualität, die das Stück von den meisten der zeitgenössischen Lustspiele absetzt, basiert auf der glücklichen Symbiose zweier Formtypen, der Sprachkomik der absurden Charaktere und der geschickten Dialogführung. Diese herausragenden Merkmale tragen dazu bei, daß *Der junge Gelehrte* als einzige frühe Komödie des Autors neben *Minna von Barnhelm* auch heute noch aufgeführt wird.

Anmerkungen

¹ Zur frühen Geschichte der Komödie siehe auch Lessings Übersetzung "Betrachtungen über das weinerlich Komische, aus dem Französischen des Herrn M.D.C." (4: 16-37).

² Erich Schmidt stellt fest, "Das europäische Lustspiel des siebzehnten und des achtzehnten Jahrhunderts ähnelt, von Molières stärksten Satiren und leidenschaftlicheren Dichtungen abgesehen, der neuen attischen Komödie" (107).

³ Neben diesen zwei Formtypen, die im wesentlichen das Grundsche ma des *Jungen Gelehrten* festlegen, nennt die Forschung, was einzelne Aspekte, das heißt isolierte Motive, Figuren oder sprachliche Phänomene anbelangt, eine Vielzahl gesonderter Einflüsse, die gleichsam die gesamte abendländische Komödientradition einbeziehen. Hierzu vgl. etwa Erich Schmidt (134-40) und Walter Hinck (1965, 273-74). Barner faßt diesen Sachverhalt summarisch zusammen, "Erst auf dem Hintergrund von Aristophanes, und Menander, Plautus und Terenz, von *commedia dell'arte* und *théâtre italien*, *sentimental comedy* und *comédie larmoyante*, nicht zuletzt der sächsischen Typenkomödie, erschließt sich das Besondere des Lessingschen Versuchs, ein 'deutscher Molière' . . . zu werden" (109, in Anlehnung an Hinck 1965, 256ff.).

⁴ Eine Übersetzung ins Englische sowie kritische Ausführungen zu diesem Traktat unbekannter Urheberschaft bietet Lane Cooper (10-18, 224-86).

⁵ Bei Frye *elevation* (33).

⁶ Bei Frye *high mimetic mode* (34).

⁷ Bei Frye *low mimetic mode* (34).

⁸ Catholy bemerkt hierzu: "In der Härte und Illusionslosigkeit, im 'Realismus' seines Endes erweist sich das Stück schließlich ebensoweit von der sächsischen wie von der italienischen Komödie entfernt" (63).

⁹ "Alazon: A deceiving or self-deceived character . . . In comedy he most frequently takes the form of a *miles gloriosus* or a pedant" (Frye 365).

¹⁰ "Eiron: A self-deprecating or unobtrusively treated character . . . , usually an agent of the happy ending in comedy" (Frye 365).

¹¹ Zur Idealform der satirischen Intrigenkomödie vergleiche Steinmetz (26).

¹² Hinck erläutert die Verknüpfung der Formkomponenten folgendermaßen: "einer der Typen [der *commedia dell'arte*] (hier der lächerliche Gelehrte) wird unter Verstärkung einer Sondereigenschaft isoliert und zur Mittelpunktsperson erhoben, die komisch-satirische Darstellung dieses Charakters wird zum Hauptzweck der Komödie" (1965, 274).

¹³ Dieser Sachverhalt unterstreicht Fries Aussage, ". . . true comic irony or satire . . . defines the enemy of society as a spirit within that society" (47).

¹⁴ Es sei auf die Veröffentlichung Metzgers hingewiesen, der unter dem Untertitel, "Lessing's Practice in the Language of Comedy: 'Der junge Gelehrte,'" eine detaillierte Analyse der Sprache und der Dialogstruktur erstellt (29-54).

Bibliographie

- Barner, Wilfried. "Lessing als Dramatiker." *Handbuch des deutschen Dramas*. Hrsg. Walter Hinck. Düsseldorf: Bagel, 1980. 106-19.
- Bergson, Henri. "Laughter." *Comedy*. Hrsg. Wylie Sypher. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1980. 61-190.
- Catholy, Eckehard. *Das deutsche Lustspiel: Von der Aufklärung bis zur Romantik*. Stuttgart: Kohlhammer, 1982.
- Cooper, Lane. *An Aristotelian Theory of Comedy with an Adaptation of the Poetics and a Translation of the "Tractatus Coislinianus"*. 1922. New York: Kraus Reprint Co., 1969.
- Friederici, Hans. *Das deutsche bürgerliche Lustspiel der Frühaufklärung: (1736-1750) unter besonderer Berücksichtigung seiner Anschauungen von der Gesellschaft*. Halle: Niemeyer, 1957.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton UP, 1957.
- Gottsched, Johann Christoph. *Versuch einer Critischen Dichtkunst*. Unveränderter photomechanischer Nachdruck der 4. vermehrten Aufl. 1751. 5. unveränderte Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1962.
- Hinck, Walter. *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie: Commedia dell'arte und Théâtre italien*. Stuttgart: Metzler, 1965.

- . "Das deutsche Lustspiel im 18. Jahrhundert." *Das deutsche Lustspiel*. 2 Bde. Hrsg. Hans Steffen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1968. 1: 7-26.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Werke*. 8 Bde. Hrsg. Herbert G. Göpfert. München: Hanser, 1970-79.
- Metzger, Michael. *Lessing and the Language of Comedy*. The Hague: Mouton, 1966.
- Müller, Klaus-Detlef. "Das Erbe der Komödie im bürgerlichen Trauerspiel. Lessings 'Emilia Galotti' und die *commedia dell'arte*." *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 46 (1972): 28-60.
- Rentschler, Robert Eric. "Lessing's Fragmented Norm: A Reexamination of 'Der junge Gelehrte'." *The Germanic Review* 50 (1975): 165-83.
- Schmidt, Erich. *Lessing: Geschichte seines Lebens und seiner Schriften*. Bd. 1. 4. Aufl. Berlin: Weidmann, 1923.
- Steinmetz, Horst. *Die Komödie der Aufklärung*. Stuttgart: Metzler, 1966.

INTERVIEW MIT MARTIN WALSER

Michael P. Olson

Dieses Interview wurde im Februar 1987 geführt, als Martin Walser "Regents' Lecturer" an der University of California, Los Angeles war. Walser, einer der prominentesten Autoren der BRD, bekannt als Prosaschriftsteller, Dramatiker und Essayist wurde 1927 in Wasserburg/Bodensee geboren und lebt seit 1957 als freier Schriftsteller am Bodensee. Sein bisher letztes Werk trägt den Titel *Dorle und Wolf: Eine Novelle* (1987).

New German Review: Herr Walser, zur Frage, warum liest man überhaupt, haben Sie selbst geäußert, das Geschriebene sei unfertig und müsse von jedem Leser erst zum Leben erweckt und dadurch vollendet werden. Heißt das also, daß man von dem literarischen Text her allerlei Interpretationen konkretisieren kann?

Martin Walser: Ja, wahrscheinlich muß man, man kann nicht nur, man muß. Es läßt sich kein Verständnis vorschreiben. Ein Text ist nicht eine mathematische Gleichung, die nur eine Lösung hat. Der Text wird von jedem Leser anders gelesen. Die Vorstellung—man muß das ganz konkret anschauen—die Vorstellung, die man sich bei einem Satz macht, zum Beispiel, "sie öffnete das Fenster;" das stellt sich jeder anders vor: jeder ein anderes Fenster, jeder eine andere Atmosphäre, jeder eine andere Temperatur. Zum Glück ist ein Text nicht zwingend. Der Autor sieht natürlich auch etwas: der sieht seine Geschichte, der sieht alles so, wie es ihm entspricht—und jeder Leser schreibt lesend sein Buch. Wenn das nicht stattfinden würde, dann wäre das Ganze unlebendig. Wenn das nur eine Exekution einer Autorenvorstellung wäre, dann könnte man Literatur vergessen.

NGR: Man liest ein Stück Literatur, und das nennen wir eine Leseer-

fahrung. Jeder Mensch hat dann seine individuelle Leseerfahrung. Hier stellt sich die Frage: warum ist eine Interpretation besser als eine andere?

Walser: Sind Sie sicher, daß das der Fall ist?

NGR: Ich bin nicht sicher. Ist eine rein subjektive Interpretation gefährlich?

Walser: Es gibt nur subjektive Interpretation. Ich glaube, der Unterschied entsteht erst durch die Fähigkeit, das eigene Verständnis mitzuteilen. Da sind alle Leute nicht gleich geübt, vielleicht auch nicht gleich begabt. Aber sicher kann jemand ein tiefes Leseerlebnis haben, aber er ist nicht imstande, das anderen mitzuteilen. Die Mitteilung der eigenen Leseerfahrung kann natürlich gelernt werden, nicht wahr, das ist der Unterschied zwischen dem Leser und zwischen dem professionellen Leser, einem Literaturwissenschaftler. Der Nachteil—traditionell—ist beim professionellen Leser, daß er erzogen wurde zu glauben: so wie er das Buch lese, so sei das Buch selbst wirklich. Er glaubt immer, er spreche vom Buch. Das, finde ich, ist eine etwas problematische Tradition. Es müßte viel mehr Gewicht gelegt werden darauf, daß es die Lesart dieses einzelnen Menschen ist. Der sollte nicht andauernd sagen, "so ist das Buch wirklich," weil es nachgerade lächerlich ist, wenn hundert professionelle Literaturwissenschaftler von ein und demselben Buch hundert verschiedene Versionen haben und sich zu einander polemisch verhalten, und jeder sagt, seine Version sei die richtige, anstatt daß sie etwa sagen würden: es gibt keine richtige Version. Es gibt nur mehr oder weniger Talent, meine Erfahrung darzustellen.

NGR: Hat das Lesen für Sie eine aufklärerische Funktion?

Walser: Das Wort "aufklärerisch" ist historisch festgelegt. Da muß man vorsichtig sein: politisch festgelegt. Man liest und schreibt nicht ohne Grund. Es gibt einen Anlaß in der eigenen Erfahrung. Nach meiner Hausphilosophie fehlt einem etwas, man hat etwas zu wenig, etwas ist nicht so, wie es sein soll. Von Kindheit an fängt man dann an zu lesen. Da hat das Lesen natürlich eine Funktion. In dem Buch kann ich meine Geschichte diskutieren. Wie dieser Satz von Marcel Proust: ein Buch ist eine Art optischen Instruments, mit dessen Hilfe der Leser besser in seinem Leben lesen kann. Das ist eine bescheidene Ausdrucksweise. Ich glaube, in Wirklichkeit kann ein Buch noch viel wichtiger sein. Wenn man überhaupt diese Art Mensch ist, der Bücher braucht. Ich meine, es gibt natürlich Menschen, die absolut keine Bücher brauchen. Sie können reiten oder fliegen. Meine Privatmeinung ist, daß die Leute, die mehr aus der Religion stammen, die sind, die eher ein Bedürfnis nach Literatur haben.

NGR: Schreiben Sie für sich selbst oder für ein spezifisches Publikum?

Walser: Ich schreibe für mich. Ich schreibe aus dem Grund, aus dem ich lese. Ich habe das in einem unschuldigen Alter angefangen, und das ist die einzige Legitimation für so etwas wie Schriftstellerei. Ich habe angefangen, bevor ich überhaupt eine Ahnung hatte. Ich wollte einfach mit Sprache umgehen. Es hatte eine Notwendigkeit, die aus der eigenen Biographie stammt. Das ist sicher etwas, was in der Kindheit entschieden wird. Ich habe noch keinen Ersatz für das Schreiben, also muß ich weitermachen.

NGR: Was man heute liest, zum Beispiel die deutsche Unterhaltungsliteratur, hat sehr wenig zu tun mit dem, was normalerweise an den Universitäten angeboten wird. Finden Sie das problematisch?

Walser: Das trifft auf die Bundesrepublik nicht zu. Meine Leser sind doch nicht an den Universitäten. Das muß jeder Schriftsteller für sich selber erfahren. Ich habe zu Hause einen kleinen Elektronikrechner, darauf kann man zusammenzählen. Zweimal pro Jahr kommen vom Verlag die Abrechnungen, und ich stelle ganz klar fest: der Verkauf der teuren Bücher, der nimmt nicht ungeheuer zu, aber der Verkauf der Taschenbücher nimmt sehr zu jedes Jahr. Die Buchhändler haben mir gesagt: "Sie sind kein Geschenkbuchautor, Ihre Bücher schenkt man nicht zu Weihnachten." Das ist vielleicht sehr schade. Wenn das der Fall ist, lebt man sehr leicht. Im Vergleich mit Johannes Mario Simmel stehe ich nicht im Regal, meine Auflagen stehen immer zwischen 30,000 und 50,000. Erst die Taschenbuchleser kaufen die Bücher, auch die, die schon längst da sind. Auch kriege ich Briefe von den Lesern. Dann sehe ich: das sind ganz normale Leute, die irgendeinen Beruf haben und die nichts mit Literatur zu tun haben. Das finde ich sehr gut. Das ist meine wichtigste gesellschaftliche Beziehung. Es gibt diese isolierende Tätigkeit: wenn man so viel Zeit allein in einem Zimmer verbringt, isoliert man sich ein bißchen. Aber diese Leserbriefbeziehung ist so ein bißchen asozialitätsverhindernd. Man kann natürlich nicht alles beantworten. Es sind sehr schwierige Briefe, aber man sieht, daß man in einer zeitgenössischen Beziehung lebt. Das genügt eigentlich.

NGR: Über Ihren ersten Amerikaaufenthalt im Jahr 1958 weiß man wenig. Was waren Ihre ersten Eindrücke?

Walser: Man weiß wenig, aber ich habe ihn schon benutzt, zum Beispiel in dem Roman *Halbzeit*. Ich war damals in Harvard bei Henry Kissingers International Seminar. Es war für mich ungeheuer wichtig, wie Sie sich vorstellen können. Bis dahin hatte ich an der Normalisierung des deutschen Lebens politisch und zeitgenössisch kaum teilge-

nommen. Ich war völlig in Literatur befangen. Ich habe mich nur für Literatur interessiert. Ich habe zwar am Rundfunk und beim Fernsehen gearbeitet, aber im Grunde genommen war das alles für mich nicht interessant. Für mich war nur die Literatur interessant. Durch diesen Aufenthalt in Harvard gab es jeden Tag andere *lectures* von Eleanor Roosevelt, David Riesman, Thornton Wilder und anderen. Da war ich plötzlich in der Welt. Natürlich auch die Leute, die man da kennengelernt hat—das war unendlich wichtig. Ich war damals sehr unfroh, als ich zurück mußte, das war schrecklich, zurück in diese schwierige Republik.

NGR: Inwiefern hat diese Periode eine wichtige Rolle in Ihren nächsten Romanen gespielt? Sie haben *Halbzeit* schon erwähnt. Darf man das als autobiographisch verstehen?

Walser: Ich hatte diese Familiengeschichte Kristlein und dann diesen Anselm Kristlein. Den habe ich in die Madison Avenue geschickt, nicht wahr, weil das sowieso sein Job war, Sales Promotion, eine Madison Avenue-Erfahrung, die für ihn eigentlich sehr günstig war. Ich habe auch Verwandte von ihm nach Amerika geschickt. Es schien mir richtig zu sein. In dem Roman *Halbzeit* wollte ich einen bestimmten Zeitraum deutscher Entwicklung genau darstellen, so daß diese Amerikabeziehung darin ein Motiv wurde. Ich hatte in meinem eigenen privaten Umfeld noch andere Quellen, die ich unbedingt hineinarbeiten wollte. Man muß episch ein Motiv nicht nur einmal machen, sondern zweimal, dreimal parallelisieren. So ist das alles zusammengekommen. Ich habe dann erst später mit dem Roman *Brandung* das gleiche gründlicher gemacht. Das Motiv, auf welche Weise sind überhaupt Leute nach Amerika gekommen, ist für mich schon wichtig, weil diese Amerikareise für mich ein wichtiges Erlebnis war.

NGR: Das Universitätsklima scheint Ihnen zu gefallen. Sie haben beispielsweise an verschiedenen Germanistikseminaren in Amerika gesprochen. Warum eigentlich?

Walser: Ich muß Ihnen sagen, der Campus war die einzige Möglichkeit für mich, nach Amerika zu kommen. Wenn mich General Electric eingeladen hätte, wäre ich zu General Electric gegangen. Ich habe mir immer sagen müssen: meine Amerikaerfahrung ist eine Campuserfahrung. Ich wage jetzt zu sagen, der amerikanische Campus ist das privilegierteste Gelände, das je von Menschen organisiert wurde. Ich glaube, daß es kein anderes gesellschaftlich konstruiertes Gelände gibt, das so viele ideale Umgangsformen bietet wie der amerikanische Campus. Natürlich ist das privilegiert, weil es sonst überall in der Welt nicht

so ist. Wenn es irgendwo einmal sehr schön ist, dann soll man glücklich sein, daß es Inseln gibt, in denen Menschen auf eine Art und Weise miteinander umgehen können, die sonst in der übrigen Wirklichkeit noch nicht erreicht ist. Ich habe dem amerikanischen Campus wirklich viel zu verdanken.

NGR: Ihre Romane werden ständig definiert und weiterdefiniert durch Figuren wie Anselm Kristlein, Franz Horn, die Vettern Zürn und Helmut Halm. Könnten Sie Ihre männlichen Protagonisten allgemein charakterisieren?

Walser: Ich bin nicht sicher, daß ich das tun sollte. Ein Kritiker hat geschrieben, als der Roman *Brandung* herauskam, daß die verschiedenen Namen unsinnig sind, es gehe immer wieder um den gleichen Helden. Das kommt jemandem von außen so vor, als sei es immer dieselbe Person. Für mich ist das nicht der Fall. Sie sind für mich nicht identisch miteinander. Ein anderer Vergleich wäre bei Komponisten die Tonart. Ich könnte nicht mit Xaver Zürn ausdrücken, was ich mit Helmut Halm ausdrückte. Das ist für mich undenkbar. Helmut Halm ist von mir aus c-Moll, Xaver Zürn d-Moll. Das sind wirklich verschiedene Stimmungszusammenhänge. Ich mag sie nicht charakterisierend beschreiben. Dazu bin ich ihnen zu nah. Das soll jemand von außen tun, dem es leichter fällt.

NGR: Geht es um die Selbstverwirklichung?

Walser: Natürlich. Ich könnte sagen: jedes dieser Bücher hat einen anderen Anlaß und ein anderes Thema. Das kann ich schon sagen.

NGR: Sind Sie im Laufe der Zeit politisch konservativer geworden?

Walser: Das sagen die Leute, weil ich nicht mehr zu politischen Anlässen gehe. Ich glaube das nicht. Mein Verhältnis zur Macht, zu Ausübungen, welcher Art auch immer, ist völlig gleich geblieben. Ich gehe nur nicht zu politischen Veranstaltungen, weil ich finde, daß es nicht so schlimm ist, daß ich mich also nicht provoziert fühle. Ich finde nicht, daß ein Schriftsteller explizit politisch aufstehen muß. Wenn er es tut, bitte schön, wie Heinrich Böll und Günter Grass das getan haben—Grass immer noch—das ist deren Sache. Aber ich finde nicht, daß das dazu gehört. Wenn jemand etwas so schlimm findet, daß er nicht zu Hause bleiben kann, und er muß in einer Versammlung sprechen: gut. Ich finde nicht, daß irgend etwas so schlimm sei. Natürlich hat man es vielleicht übelgenommen, weil ich nicht zur Friedensbewegung gegangen bin. Die Abrüstungsfrage ist nicht eine Frage, die mit Prominenzeinsatz gelöst werden kann. Wenn ich zum Beispiel mit der Abrüstungspolitik nicht einverstanden bin, dann muß ich ins Parlament. Ich habe natürlich

nichts dagegen, wenn jemand in einer Friedensdemonstration mitmacht, wunderbar—aber dann nicht als Prominenter. Ich mag nicht dort hingehen, mich dann hinsetzen und von der Polizei wegtragen lassen. Wenn jemand das für notwendig hält, wunderbar. Ich weiß, wenn ich weggetragen werde, werde ich dabei photographiert. Das kann ich gar nicht begründen. Das finde ich so lächerlich, so blöde, das kann ich gar nicht machen. Da fehlt mir einfach polit-theatralischer Mut dazu. Und auch das Bedürfnis.

NGR: Ein gutes Jahrzehnt vor Peter Handke sind Sie eigentlich der erste deutsche "angry young man" gewesen.

Walser: Da gab es some more angry ones. Ich war nur der erste, der eine Wählerinitiative angefangen hat für die SPD. 1961 habe ich das Büchlein *Die Alternative oder Brauchen wir eine neue Regierung?* herausgegeben. Das war ein Büchlein gegen die Adenauerfortsetzung von Wahl zu Wahl zu Wahl. Diese Erfahrung war für mich lebensentscheidend. Sechzehn Kollegen habe ich gefunden, die sich beteiligt haben. Ich habe gemerkt, wie schwer es fällt, dieses politische Wort zu finden. Je mehr wir Schriftsteller waren, desto schlechter sind die politischen Aufsätze in diesem Buch. Die besten Aufsätze sind nicht von Lyrikern, Dramatikern und Erzählern, sondern von politischen Publizisten. Im Laufe der Jahre bin ich natürlich vorsichtiger und mißtrauischer geworden gegen das, was ich die Meinungsfrequenz der Sprache nenne: wenn man eine Meinung äußert. Ich halte die Meinungssprache nicht mehr für sehr vertrauenswürdig. Von dieser Sondersprache möchte ich mich sehr gern zurückziehen und zurückgezogen haben. Wenn das konservativer heißt, tut es mir leid. Eine Erfahrung ist etwas anderes als eine Meinung, und oft werden in Meinungen Erfahrungen frisiert. Sie werden manipuliert, um daraus Meinungen zu machen. In einem Roman kann man mehr ausdrücken als in einer Meinung. Deswegen schreibe ich lieber Romane.

NGR: Es muß ein riesiges Erlebnis gewesen sein, zum ersten Mal in der Gruppe 47 vorzulesen.

Walser: Nein.

NGR: Haben Sie die Gruppe 47 sozialisieren und umstrukturieren wollen?

Walser: Ich wollte die Repräsentanzansprüche der Gruppe bremsen. Die Gruppe 47 hat im Inland eine gewisse Rolle gespielt, und sie hat doch eine Funktion gehabt. Sie hat die antifaschistische Tendenz in den 50ern befördert, unterstützt und zum Ausdruck gebracht. Das finde ich sehr wichtig. Das hatte gar nicht so sehr mit Literatur zu tun. Das war mehr eine *performance*-Sache. Durch die Tagungen, durch Diskussionen und

durch Resolutionen war das halt eine Gruppe von Intellektuellen, von denen man sicher wußte, durch Böll, Alfred Andersch, Hans Werner Richter, durch deren Kriegserfahrungen ist das eine antifaschistische Gruppe. Aber dann plötzlich hat Richter Lust und Freude am spektakulären Gruppenauftritt bekommen. Der hat gedacht: warum das bloß im Inland, warum nicht auch im Ausland? Von diesem Augenblick an wußte ich: jetzt beginnt das monströs zu werden. Ich habe damals gesagt: was würde man denken, wenn eine Gruppe französischer Schriftsteller nach Tübingen kommt, um in Tübingen einander französische Literatur vorzulesen? Idiotisch! Ich habe gesagt: das ist eine Literaturnationalmannschaft. Wenn die Gruppe 47 eine Nationalmannschaft ist, dann muß sie inländisch offen sein, dann muß sie sozialisiert werden. Dann muß also jeder in die Gruppe hinein können. Nur dann kann sie nach außen repräsentativ auftreten. Das hat Richter sehr kritisiert. Die Art, wie man in die Gruppe 47 hineingekommen ist, war sehr willkürlich. Das war rein von Richters persönlicher Laune abhängig.

NGR: Sie haben Ihre Meinung über die Gruppe 47 also nicht revidiert.

Walser: Nein. Als die Gruppe 47 nach Schweden ging, hat das angefangen. Richter wollte auch nach Prag.

NGR: Und nach Princeton.

Walser: Princeton auch. Ich bin auch nicht hin wegen des Vietnam-Krieges. Ich habe gesagt: während andere Amerikaner in dieser Zeit im Krieg sind, machen wir Kulturbetrieb in der Etappe. Das finde ich nicht lustig. Wir wären auch nach Prag gegangen, aber dann sind die Russen inzwischen gekommen. Die Gruppe 47 war in den 50ern wirklich lebendig, aber die Methoden, wie die Gruppe ihren Preis verliehen hat, wie sie kritisiert hat, wie sie bewertet hat, die habe ich von Anfang an kritisiert. Nachdem ich selber diesen Preis bekommen habe, habe ich nicht mehr vorgelesen. Ich bin dorthin gefahren, um Freunde zu treffen. Das war sehr schön in den 50ern—aber nicht dieser pseudo-offizielle Anspruch der Repräsentanz.

NGR: Der Streit, so Richter in *Im Etablissement der Schmetterlinge: Einundzwanzig Portraits aus der Gruppe 47*, sei Ihr Lebelement. Doch ist diese Streitlust in Ihrem Gesamtwerk reflektiert?

Walser: Das sagt Richter, weil ich ihm nicht zugestimmt habe. Sein Buch habe ich nicht gelesen, aber das höre ich immer: daß der Streit mein Lebelement sei. Ich glaube, Harmonie wäre auf jeden Fall das Lebelement, das ich suche.

NGR: Wann genau haben Sie erkannt, daß Ihr Werk langsam Anerkennung findet?

Walser: Das habe ich immer noch nicht erkannt. Ich weiß, daß ich die Leser habe.

NGR: Sie stehen immer auf der Bestsellerliste.

Walser: Na ja, gut, da stehen viele Leute, aber was das bedeutet . . .

NGR: Ist das nicht Anerkennung?

Walser: Für jeden Menschen gibt es jeden Tag oder jeden Monat Stimmungen, wo man in seinem eigenen Gefühl unsicher wird, und wo man sozusagen wie ein Gefühlsradar an die Welt sich wendet, um Anerkennungssignale aufzunehmen, daß man sich ein bißchen mehr gerechtfertigt vorkommen könnte. So gut es geht versuche ich, das Gefühl anerkannt zu sein zu vermeiden. Ich möchte nicht als der anerkannt werden, der ich jetzt bin—das wäre wie Resignation. Ich habe noch etwas vor.

NGR: Haben Sie sich als Schriftsteller jemals bewußt gesagt: Mensch, jetzt bin ich etabliert?

Walser: Wenn mir das jemand gelegentlich gesagt hat oder zum Ausdruck gebracht hat, daß er mich für etabliert halte, dann habe ich immer gedacht: der weiß nicht genau Bescheid.

NGR: Warum nicht?

Walser: Etabliert kann man als Schriftsteller nicht sein. Wenn etabliert sein heißt, zum Beispiel ein Geschenkbuchautor sein, und der Verlag weiß schon: diesen Autor werden 100,000 Leute kaufen—das habe ich nie gehabt. Siegfried Lenz, Grass und Böll haben immer mit einer Auflage angefangen, die ich im äußersten Fall erreicht habe. Bei mir kann der Verlag und können die Buchhändler nicht damit rechnen, daß das Buch unter allen Umständen gekauft wird. Ich bin in diesem Sinne nicht etabliert. Aber auch die sogenannten ökonomisch etablierten Autoren sind mit jedem Buch, mit jeder Produktion, wieder fragwürdig und kritisierbar. Bölls letztes Buch [*Frauen vor Flußlandschaft*] war von der Kritik her ein Debakel. Grass' letztes Buch [*Die Rättin*] war ein reines Debakel. Ich habe das am genauesten einmal beobachtet bei Dürrenmatt, der vielleicht das beste deutschsprachige Stück nach 1945 geschrieben hat. Der wurde in seinen letzten Stücken wie ein Anfänger behandelt. Er war überhaupt nicht etabliert, sondern völlig zersplittert. Es ist die Frage, ob es so unhöflich, so polemisch, so beleidigend, so diffamierend zugehen muß, wie bei uns. Insofern kann man als Schriftsteller überhaupt nicht etabliert sein. Man könnte nur ökonomisch unabhängig werden. Wenn ich ökonomisch unabhängig vom Betrieb wäre, dann käme vielleicht dieses Gefühl "Mensch, ich bin etabliert." Aber ich bin ökonomisch nicht unabhängig. Ich kann vom Schreiben erst leben seit *Ein fliehendes Pferd*.

NGR: Hat sich zu diesem Zeitpunkt Ihr Schreibstil, beziehungsweise Ihre Philosophie beim Schreiben geändert?

Walser: Schon vorher. Seit 1976 habe ich eine neue Figurenreihe angefangen und dann in der dritten Person geschrieben, nicht mehr so wie bei dieser Kristlein-Figur, nicht mehr so oratorisch, sondern mehr erzählerisch. Es hat auch zu höherer Auflage geführt, das stimmt schon. Seit 1978, das heißt seit *Ein fliehendes Pferd*, kann ich von meinen Büchern leben. Bis dahin mußte ich von allem Möglichen leben: Übersetzen und so weiter. Allerdings schreibe ich jetzt jedes zweite Jahr ein Buch, und davon kann ich leben. Aber ich weiß nicht, wie lange ich leben könnte, wenn ich nicht mehr schreiben würde. Etabliert? Nein, das bin ich nicht. Ökonomisch unabhängig? Auch nicht, ich muß arbeiten. Das ist ja nicht schlimm. Ich habe nichts anderes zu tun. Mir ist das das Liebste, aber es hat immer noch auch diesen Spannungseffekt.

NGR: Kümmern Sie sich überhaupt um die Kritiker, oder ist es Ihnen egal, wie man Sie jetzt oder in der Zukunft literaturgeschichtlich einreih?

Walser: Egal ist es mir natürlich nicht. Aber ich habe schon bemerkt, daß man da nichts beitragen kann. Ob zu recht oder zu unrecht muß man ein bißchen dem vertrauen, was man macht. Anders gesagt: man kann seine eigene Brauchbarkeit nicht beabsichtigen. Es hat gar keinen Sinn, sich damit seriös zu beschäftigen. Man muß seine Sachen machen, Schluß, aus. Was andere mit meinen Sachen machen, Schluß, aus—es ist nicht in meiner Hand.

NGR: Ihre Erörterungen zur Theorie der Ironie gegen die Theorie des ironischen Stils interessieren mich sehr. Aus ihnen geht deutlich hervor, daß Sie mit den Ironikern, Thomas Mann als Paradebeispiel, nichts anfangen können.

Walser: Das ist ein literaturtheoretisches Feld. Das habe ich einfach bearbeitet, weil ich ja immer wieder nach Amerika eingeladen wurde, und ich wollte da etwas bieten, und ich habe mich im Laufe der Jahre dann immer wieder damit beschäftigt. Ich habe einfach das Gefühl, daß hier die Literaturwissenschaft, entschuldigen Sie, etwas nicht richtig sieht. Ich bin dann zu gewissen Ansichten gekommen und bin eigentlich ziemlich sicher, daß die Literaturwissenschaft viel zu sehr der Selbstinterpretation von Thomas Mann zum Opfer gefallen ist. Sie haben seine Wörter, die er für sich verwendet hat—die haben sie für die richtigen Wörter und die richtigen Begriffe gehalten.

NGR: Für Sie sind die bekanntesten Literaturkritiker, die Sie die größten "Päpste" nennen, auch Ironiker. Ironie sei also eine persönliche

Haltung, ein Stil, der dem Menschen ermöglicht, seine Eitelkeit und seinen Größenwahn selber zu genießen.

Walser: Das sind die ironischen Figuren, aber das ist kein ironischer Schriftsteller, nicht wahr. Der Unterschied ist, ob jemand Ironie als Stil schreiben kann, oder ob er selber in seinem Privatleben ein Ironiker ist. Das ist ein Unterschied, den Jean Paul in der *Vorschule der Ästhetik* gemacht hat, und den auch Kierkegaard in seiner Dissertation über die Ironie bei Sokrates schon damals beschrieben hat. Das ist ein furchtbarer Unterschied: Ironie als Konversationsform oder als literarischer Stil.

NGR: Diese Päpste reden gern stundenlang von dem modernen Roman, ohne den Begriff zu definieren. Was ist für Ihre Begriffe der moderne Roman, und sind Sie sein idealer Praktiker?

Walser: Nein. Ich kann auch nicht sagen: der moderne Roman. Für mich ist es einfach: der Roman. Ich will nicht den modernen Roman schreiben, sondern den zeitgenössischen Roman.

NGR: Was heißt "zeitgenössisch"?

Walser: Ich beschäftige mich mit meinen eigenen Romanen nicht theoretisch. Ich könnte schon zum Beispiel den ironischen Roman von Robert Walser und Franz Kafka zu definieren versuchen, aber ich könnte nicht meine Romane theoretisch definieren. In meiner Arbeitssituation kann ich mich schon prüfen, und ich brauche dazu keine Begriffe, um mich zu prüfen. Wenn es sein müßte, wenn ich drei Monate ein Seminar machen müßte—sagen wir an einer Universität—über meine Romane, dann muß ich ganz ehrlich sagen, daß ich keine Lust dazu hätte. Das wären drei schreckliche Monate. Das möchte ich nicht machen. Handwerk ist nicht ganz blind, sondern schon Überlegung. Ich bin handwerklich immer innerhalb des Romans und nie außerhalb des Romans. Die Romane meiner Zeitgenossen in den drei Monaten zu untersuchen und durcharbeiten—das würde ich mir schon zutrauen. Aber nie meine eigenen Romane, das geht nicht.

NGR: Ist Ihre Sammlung *Messmers Gedanken* autobiographisch?

Walser: Das ist das Autobiographischste, was ich publiziert habe. Es war aber unmöglich ohne den Namen Messmer. Ich mußte noch einen Hauch von Figur über den einzelnen Sätzen haben. Ich weiß nicht warum, aber es ist mir klar, daß diese Sätze nicht von mir direkt gesagt werden können.

NGR: Sie haben also bis jetzt Ihre Autobiographie nicht veröffentlichten lassen.

Walser: Nein, und das kann ich auch nicht. Die glücklichste Harmonie,

die ich erreichen könnte, wäre die, wenn ich an meinem Todestag alles in Fiktion verwandelt haben würde. Das wäre das Ideale, es würde nichts übrig bleiben.

NGR: Solche Selbstdarstellungen sind im Moment ganz modisch geworden. Ich denke da an Böll, Elias Canetti, Max Frisch, Thomas Bernhard, Peter Handke, Christa Wolf und andere. Warum?

Walser: Es ist die Tendenz der Epoche: narzißtisch.

NGR: Ist diese Tendenz zu erklären?

Walser: Ja, ich glaube schon. Das ist schon parallel zur Gesamtentwicklung. Das ist die Tendenz der Geschichte, daß immer mehr Leute zu sich selbst kommen wollen. Das alles hat natürlich auch eine Gefahr der Vereinzelung. Das drücken diese Schriftsteller auch aus, ob sie es wollen oder nicht. Für mich ist das auch ein Teil meines Handwerksprogramms. Meine Illusion oder mein Arbeitsziel ist: ich möchte mit einer Figur so weit kommen wie diese genannten Autoren mit sich selber. Ich möchte genau so viel Sprache, genau so viel Feinheit, genau so viel Differenzierung mit Hilfe von Figuren erreichen, wie die glauben, daß man nur mit sich selbst erreichen kann. Noch eine Illusion dazu: ich möchte die Gegenwelt genauer und ernster nehmen als es üblich ist bei der schrankenlosen Ich-Gebundenheit. Das ist meine Illusion, die ich mit der dritten Person habe. Die Gegenwelt ist andauernd viel wichtiger als ich, und das geht verloren, wenn ich nur so von mir los orakele. Das gehört eben zu meinem Handwerksprogramm. Der Roman ist eine noch nicht zu Ende gedachte Maschine.

NGR: Sie haben schon gesagt, Ihre Werke seien immer für sich selbst gedacht. Ihr Kollege beim Suhrkamp Verlag, Thomas Bernhard, schreibt in der Autobiographie *Der Keller: Eine Entziehung*: "Ich spreche die Sprache, die nur ich allein verstehe, sonst niemand, wie jeder nur seine eigene Sprache versteht, und die glauben, sie verstünden, sind Dummköpfe oder Scharlatane." Haben Sie auch Ihre eigene hermetisch geschlossene Sprache? Wenn ja, wie ist diese Sprache zu entziffern?

Walser: Ich glaube nicht, daß das Zitat ernst zu nehmen ist. Ich bin ziemlich sicher, jeder, der sich über dieses Papier setzt und schreibt, will sein Innerstes herausbringen. Der will es natürlich für sich herausbringen, aber auch der Öffentlichkeit exponieren. Dieser schöne und schmerzliche Prozeß des Ausdrucks heißt: man kommt mit dem Intimsten in das Öffentlichste. Das tut natürlich weh, da kann man jeden Exhibitionisten fragen. Das tut weh, aber trotzdem tut er das. Was bei dem Exhibitionisten so schamlos ist, weil er keine Form der Vermittlung zur Öffentlichkeit findet: das ist das, was der Schriftsteller versucht. Er ver-

sucht, sein Intimstes erträglich zu machen. Diese Sprache, die er dafür erarbeitet, ist gerade das Eigentliche, daß diese Sprache öffentlich möglich ist. Die Sprache darf nicht hermetisch sein, denn wenn ich hermetisch sein möchte, dann ist es sehr leicht. Das wäre für mich also ein Schreiben, das nur bei mir bleibt. Es wäre automatisches Schreiben. Ich habe ein Buch geschrieben, *Fiktion*, da habe ich mich so treiben lassen. Ich möchte das nicht noch einmal machen. Jetzt stellt man sich bei jedem Satz dem Horizont der Öffentlichkeit, und man will sich öffentlich erträglich machen.

NGR: Was ist der sprachliche Unterschied zwischen Trivialautoren und Klassikern wie zum Beispiel Goethe und im 20. Jahrhundert Thomas Mann, Kafka, Böll, Grass, Wolf und so weiter?

Walser: Über eines darf man sich nicht hinwegtäuschen. Es wird nicht aus verschiedenen Motiven wirklich geschrieben. Ich habe das einmal bei Simmel bemerkt. Simmel schreibt aus keinem anderen Grund als Robert Walser. Simmel hat so viel Geld verdient, der müßte nicht mehr schreiben. Aber er schreibt immer weiter, also das Motiv müßte doch ein anderes sein. Es gibt schon einen Unterschied zwischen Simmel und Heinz G. Konsalik. Konsalik ist vielleicht der reine Industrielle. Aber nehmen wir Karl May. Karl May und Goethe, das sind für mich zwei große Schriftsteller. Beide können schlechte Sachen geschrieben haben. Natürlich ist Karl May ein Jugend-Schriftsteller. Später verliert man mit Recht das Interesse an Karl May. Ich lese heute keinen Karl May mehr. Ich habe einer Tochter, als sie krank war, ein ganzes Karl May-Buch vorgelesen. Das Wort "trivial" würde ich erst da gebrauchen, wo die Fabrikation beginnt. Ich habe Karl May in meiner Kindheit mit so viel Hingerissenheit gelesen. Ich kann mich nicht fragen: ist das trivial, was der schreibt? Ist Raymond Chandler trivial? Ich meine, das ist sehr schwierig. Ich finde das Wort "trivial" nicht günstig. Ich bin nicht bei der Literaturpolizei beschäftigt, wo solche Dinge bewertet werden. Alles, was ich lesen kann, kann nicht schlecht sein.

NGR: Für Sie ist Goethe unser größtes Kaufhaus: bei ihm findet man, was man braucht. Das ist wirklich ein wunderbarer Gedanke. Gilt dieser Satz, nämlich "bei ihm findet man, was man braucht," auch für Ihr Gesamtwerk?

Walser: Da muß man die Kunden fragen, die in das Kaufhaus gehen. Was ich vorher gesagt habe: man kann seine eigene Brauchbarkeit nicht beabsichtigen. Ich habe einmal einen Auftrag erfüllt und habe dann eine Rede gehalten über das Thema "Wer ist ein Klassiker?" Ich habe "Klassiker" ganz streng einfach danach definiert: das sind die, die wir

brauchen können. Wenn man einen Schriftsteller brauchen kann, dann wird er ein Klassiker. *Uncle Tom's Cabin* ist ein Klassiker, weil das 19. Jahrhundert den in Amerika brauchen konnte in einem nationalen Ausmaß. Das ist ein Klassiker. So ist Karl May ein Klassiker, weil man ihn immer wieder brauchen kann. Wenn man einen Schriftsteller immer wieder brauchen kann, dann zeigt das doch, daß er Erfahrungen verarbeitet hat, die immer noch gemacht werden. Das kann kein Schriftsteller beabsichtigen: ein Klassiker zu werden oder brauchbar zu sein. Die Entscheidung liegt allein bei den lesenden Leuten, ob sie davon Gebrauch machen oder nicht.

NGR: Sehen Sie sich selbst als eine Art zeitgenössischen Goethe?

Walser: Ich bin ein nicht-etablierter Autor. Ich stehe auf dem Spiel mit jedem Buch, das ich mache. Ich habe eigentlich mit allen meinen Sachen noch gar nichts gemacht. Von meinem Programm her müßte ich eigentlich jetzt noch zwanzig Jahre arbeitsfähig sein. Das hoffe ich, aber ich bin nicht sicher.

NGR: Hoffentlich! In "Bekanntschaften," dem ersten Teil in Ihrem frühesten Roman *Ehen in Philippsburg*, findet man schon den Kern Ihres Gesamtwerks: eine akute Darstellung der modernen westdeutschen Gesellschaft—einerseits wohlhabend, andererseits spirituell bankrott. Sehen Sie das auch so?

Walser: Ich hoffe, daß inzwischen die Gegenwart eine größere Chance hätte, daß das, was Sie als "bankrott" bezeichnen, mehr zu entdecken wäre.

NGR: Gibt es bei Ihnen eine gewisse Zeitneutralität? Abgesehen von ein paar Ausnahmen weiß man eigentlich nicht genau, wann Ihre Werke stattfinden. *Ehen in Philippsburg* wirkt doch im Prinzip heute genauso wie vor dreißig Jahren.

Walser: Ja, aber es kommt Eisenhower vor.

NGR: Gut. Aber im Prinzip?

Walser: Ja, klar. Aber das ist mir nicht unangenehm, verstehen Sie. Das ist das, was ich meine: wenn meine Taschenbuchleser zunehmen. *Ehen in Philippsburg* wird weiter gelesen. Darüber bin ich natürlich sehr froh. Das ist für mich einfach Zeitgenossenschaft. Wie weit Zeitgenossenschaft reicht, weiß man nicht, aber noch ist sie da.

NGR: Inwiefern ist eine Neuerscheinung, sei es Prosa oder Dramaform, eigentlich "neu"? Mit anderen Worten: ist jedes Werk autonom oder, um mit Goethe zu sprechen, Teil einer großen Konfession?

Walser: Das kann man nicht besser sagen. Es ist auf jeden Fall eine fortgesetzte Konfession.

NGR: Es ist allerdings interessant, Helmut Halm in ganz neuer Umgebung zu entdecken. Aber es läßt sich doch fragen: ähnelt nicht das Ende in *Brandung* zu sehr dem Ende in *Ein fliehendes Pferd*?

Walser: Das soll es. Helmut Halm ist eine Person, die zweimal eine Erfahrung machen muß, durch die er von dem Menschen getrennt wird, mit dem er lebt, also von seiner Frau. Zweimal eine Erfahrung, die zu einer Entfremdung dieses Ehepaars führt. Der Roman erzählt die Entfremdung. Wenn der Roman fertig ist, dann sieht der Held, daß er in diesem Zustand nicht leben kann. Er muß anfangen, alles, was er erlebt hat, seiner Frau zu erzählen. Das ist zweimal das Muster. Allerdings ist es in *Ein fliehendes Pferd* ein bißchen abstrakter entworfen, während es voll entfaltet erst in *Brandung* ist. Da kommt es erst zu seinem Recht.

NGR: Was steht noch auf Ihrer Wunschliste?

Walser: Ich würde sehr gern einen Roman mit historischen Haltungen schreiben. Das werde ich wahrscheinlich nicht schaffen. Das wäre ein Roman von den Völkerwanderungen bis in die psychologische Wende zum 20. Jahrhundert. Der würde mit den historischen Haltungen spielen. Ich muß ganz sicher noch einen Roman mit Gottlieb Zürn schreiben. Das wäre vielleicht das nächste, was ich machen müßte. Der Arbeitstitel heißt *Jagd-Novelle*. Dieses Buch *Jagd-Novelle* pflege ich jetzt in meinen Notizbüchern schon seit fünfzehn Jahren. Ich komme nie dazu. Dann wird es allmählich kritisch. Wenn es so lange gepflegt und entwickelt wird, besteht schon die Gefahr, daß man zum Erfüllungsgehilfen seiner Vorbereitung wird. Dann kann ich schon gar nicht mehr schreiben. Das ist gefährlich. Man muß eine Sache rechtzeitig machen, so daß man nicht zuviel darüber weiß. Dann möchte ich noch ein Buch mit Messmers Reise machen. Auch zwei neue Sachen: das eine heißt *Bayreuth-Novelle*, was auch wieder zum Teil nach Amerika führt. Und dann ein letztes Buch mit Franz Horn: *Mädchen ohne Zehennägel*. Das ist meine Wunschliste.

NGR: Am Ende sind wir wieder bei der Frage angelangt: wie liest man überhaupt?

Walser: Das Lesen muß ausgehen von einem Bedürfnis und nicht von einem Ziel. Es ist schön, wenn man weiß, warum man liest, aber nicht wozu. Auch das professionelle Lesen muß so unschuldig wie möglich gehalten werden. Man hat nur etwas davon, wenn man es unschuldig hält, wenn man einfach liest, ohne daran zu denken. Man soll sich nicht sagen: ich muß da und dahinkommen, oder ich muß das und das denken, oder ich muß einer Fragestellung folgen—selbst wenn ich professionell lese. In den letzten zwanzig Jahren mußte ich einige Male professionell

lesen. Ich weigere mich möglichst lange, eine Fragestellung zu haben. Dann kommt irgendwann allmählich etwas, was mich jetzt mehr interessiert als vor zehn Jahren.

NGR: Man muß einfach lesen.

Walser: Man muß offen sein. Man muß nicht durch Fragestellungen schon zu sehr gerichtet sein. Dann ist alles schon manipuliert in die Richtung der Fragestellung.

NGR: Herr Walser, wir danken Ihnen für dieses Gespräch.

CONTRIBUTORS

THOMAS W. KNIESCHE received his *Staatsexamen* in German and Philosophy from the University of Cologne in 1985. From 1985–86 he was an exchange student at Washington University in St. Louis, where he received his MA in 1986. Since 1986 he has been a graduate student and Teaching Assistant at the University of California, Santa Barbara. He presented a paper on Novalis' *Hymnen an die Nacht* at the 1987 AATG Conference in Atlanta and one on the romantic novel on marriage at the 1987 MLA Conference in San Francisco. He is currently working on his dissertation on Günter Grass.

ROBERT VON DASSANOWSKY-HARRIS received his BA with honors in Political Science and German from UCLA in 1985, and was awarded a Distinguished Scholar Award from the UCLA Alumni Association that same year. He was granted the MA in German in 1988. Currently in the PhD program for Germanic Languages at UCLA, he has recently published articles on works of Thomas Mann, Christine Brückner and Robert Musil. An internationally published poet, writer and dramatist, he is the recipient of a Beverly Hills Theater Guild/Julie Harris Playwriting Award and is the author of a forthcoming poetry collection, *Telegrams from the Metropole*. In addition to the *New German Review*, he is also editor of the Los Angeles based literature and arts quarterly, *Rohwedder*.

WOLFGANG DÖRING received his *Staatsexamen* in English Language and Literature in Fall 1985 and in German in Fall 1986 at Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, FRG. His *Staatsexamen* thesis paper topic was "Moments of Vision in the Works of D.H. Lawrence." During the aca-

demic year 1981-82, he was awarded a DAAD scholarship for the *Anglistenprogramm Nordamerika* to study at the University of Washington, Seattle. During his Sophomore year at the University of Washington, he received a Certificate of High Scholarship. In 1982-86 he was a recipient of the *Studienstiftung des deutschen Volkes* fellowship. In 1986-87 he was a teaching assistant and a student in the PhD program at Michigan State University. Since Fall 1987 he has been a Teaching Associate and a student in the Doctoral program in German at UCLA.

MICHAEL P. OLSON received his B.A. in Germanics from the University of Washington. He was awarded the M.A. and C.Phil. in Germanic Languages at UCLA. He has taught at UCLA for four years and at the University of Frankfurt, FRG, during the summers of 1986-87. His dissertation will discuss the motifs of money and love in the novels of Heinrich Böll.



3 1158 01334 1507

UNIVERSITY OF CALIFORNIA
AT LOS ANGELES

FEB 26 1990

SERIALS DEPARTMENT
LIBRARY
RECEIVED

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

Los Angeles

This book is DUE on the last date stamped below.

REC'D LD-URL

MAY 04 1990
H-60 LD-URL

MAY 09 1991

1-WEL.
URL-LD MAR 20 1992



